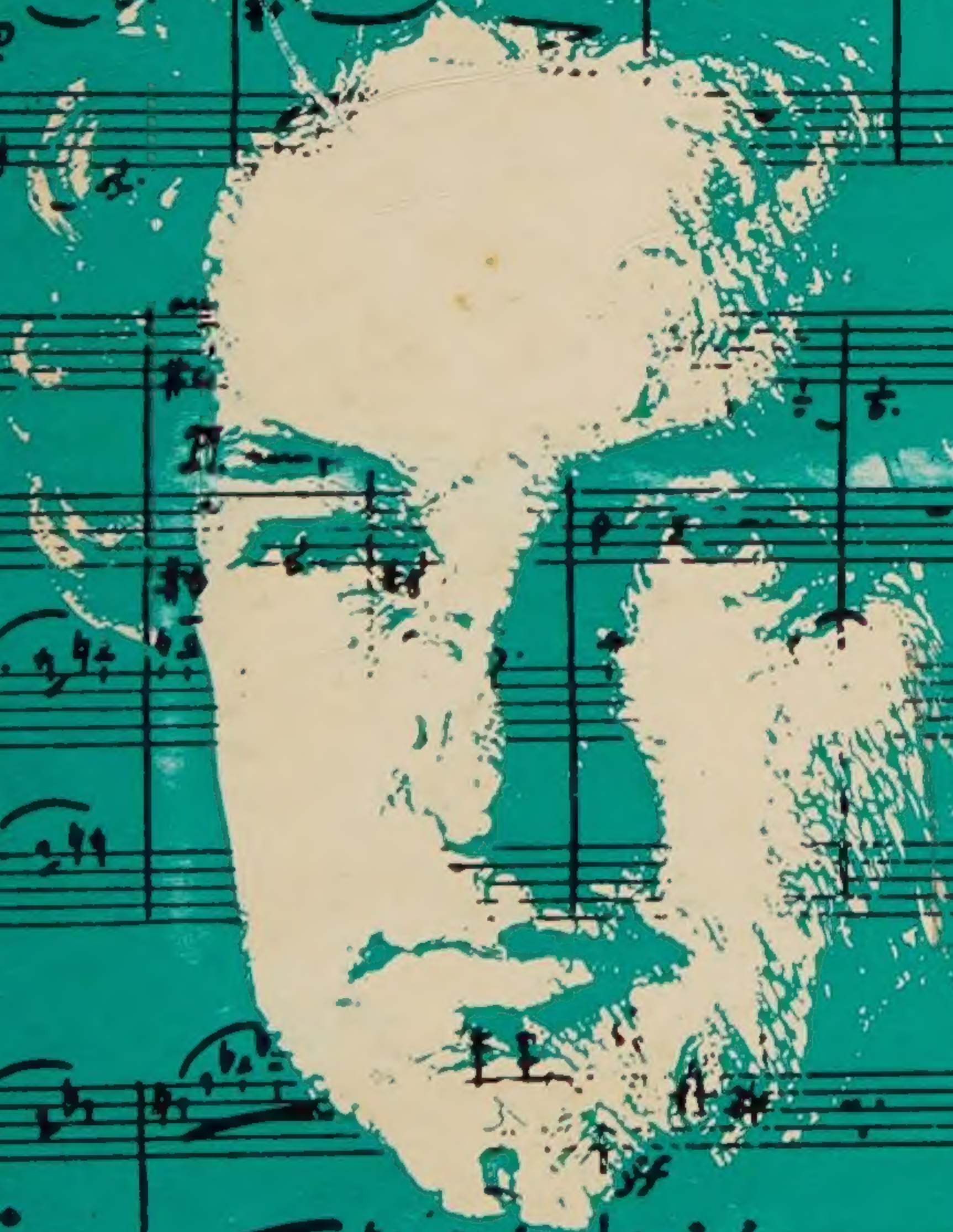


ARTHUR
HONEGGER

JACQUES FESCHOTTE



MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS

SEGHERS





MILLS COLLEGE
LIBRARY

Gift of

~~the French~~
~~Chaplain of the Archbishop~~
~~San Francisco~~

WITHDRAWN

ARTHUR HONEGGER

**MUSICIENS
DE TOUS LES TEMPS**

ARTHUR HONEGGER

L'homme et son œuvre
par JACQUES FESCHOTTE
Catalogue des œuvres
Discographie
Illustrations

Editions Seghers

Collection dirigée par JEAN ROIRE

La couverture a été dessinée par JEAN FORTIN

**TOUS DROITS DE REPRODUCTION, D'ADAPTATION
ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.**


© 1966 ÉDITIONS SEGHERS, PARIS.

F
780.92
H 772 f

173534

ARTHUR HONEGGER
par
JACQUES FESCHOTTE

MILLS COLLEGE
LIBRARY



ARTHUR HONEGGER

Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

<https://archive.org/details/arthurhonegger0000unse>

INTRODUCTION

Pourquoi ai-je accepté d'écrire cette étude sur Arthur Honegger ? Pourrais-je espérer ajouter quelque chose de valable à l'ensemble déjà si riche d'ouvrages qui, de son vivant et depuis sa disparition, ont été consacrés à son œuvre et à sa personne ? Y avait-il intérêt à recommencer ce qui, sur des plans divers, mais avec tant de conscience et de talent, avait déjà été fait par un Willy Tappolet, un José Bruyr, un Roland Manuel, un Marcel Delannoy, un André Georges, bien d'autres encore, parmi lesquels plus récemment, un Jean Matter, un Marcel Landowski, un André Gauthier ? Aussi mon ambition a-t-elle été différente : dans le cadre volontairement limité de ces publications consacrées aux compositeurs illustres de tous les temps, apporter un témoignage personnel de cette grandeur spirituelle d'Arthur Honegger, qui, pour moi, éclaire la portée de son message musical. Bien souvent, l'approche de l'être humain chez un écrivain ou un artiste déçoit : et, au lieu d'aider à éclairer l'œuvre, semble

n'apporter que contradictions et obscurcissements. Mais, lorsque le génie artistique correspond à une personnalité humaine exceptionnelle, comment ne pas aspirer à évoquer celle-ci, lorsqu'on a eu le bonheur de connaître assez l'homme pour le situer dans la lumière totale qui nous paraît la vérité ? D'où la naissance de cette étude à laquelle j'aurais pu donner, comme sous-titre, une formule que j'ai souvent énoncée : Arthur Honegger, musicien de l'Esprit. Et, en un temps aussi chargé d'angoisse et de trouble que le nôtre, pourrait-on concevoir une appellation plus significative et bienfaisante ?

Au moment où j'achevais le travail de préparation à cette étude sur Arthur Honegger et son œuvre, j'ai eu le désir de me retrouver dans le cadre même où je l'avais souvent approché, ceci jusqu'à la veille de sa disparition : l'atelier du boulevard de Clichy. L'admirable compagne du compositeur, Andrée Vaurabourg-Honegger m'avait dit : « Venez, je vous attends : vous retrouverez tout exactement comme si Arthur était encore là... » — Et nous voici tous deux au seuil de l'atelier : j'ai le cœur si serré que je ne puis d'abord rien dire, dans la lumière pâle qui entre par les baies vitrées donnant, au-dessus du boulevard de Clichy, sur le ciel de Paris (non, le ciel de Montmartre...). D'instinct, je vais d'abord à la table sur laquelle il travaillait, à côté du grand piano à queue. Une photographie, dans un cadre de verre : le masque mortuaire de Beethoven (pas « l'arrangement » : le véritable, celui qui a été moulé sur le visage même, au front large et

bossué de Beethoven dont les yeux viennent de se clore à jamais à la lumière terrestre), avec cette inscription : « Fui - non sum . Es - non eris... » Graves paroles qui font songer aux maximes inscrites sur les murs des cellules de trappistes.

Un autre masque, au mur : mais cette fois effigie modelée d'après un vivant, avec des yeux ouverts : celui de Debussy. Il préside aux rateliers aux cent pipes, ces pipes auxquelles Honegger n'avait plus droit et qui, depuis des années, n'étaient là qu'à titre de souvenir. — Dans l'angle, près de la fenêtre, le divan sur lequel la maladie contraignait le compositeur à aller s'allonger fréquemment. Et tout autour de la vaste pièce, des bibliothèques pleines de livres les plus divers, témoignant de l'appétit de connaître et de la passion pour la lecture qui animèrent toujours Honegger. Dans la grande bibliothèque vitrée qui occupe tout le milieu de la muraille face aux fenêtres, les manuscrits des partitions, reliées; et de beaux ouvrages choisis avec bonheur. Partout, des livres, des livres : poésie et histoire (beaucoup d'histoire qui a particulièrement attiré Honegger), romans et philosophie, les grands classiques et les écrivains de notre temps...

Plus loin, des portaits, des photographies : images des maîtres auxquels Honegger, cœur fidèle, reste constamment attaché : ainsi Fauré et Vincent d'Indy; des compositeurs amis, des chefs d'orchestre, des écrivains : Claudel voisinant avec Charles Münch... A côté d'Albert Schweitzer, vénéré par Honegger, des gravures représentant des maîtres de jadis.

Une très charmante image d'Andrée Vaurabourg jeune maman, avec le frais visage de sa petite Pascale contre le sien. La radio, les objets familiers, les tables, les fauteuils, sont restés à leurs places. Sur le piano, les mêmes morceaux de musique : les crayons et les porte-plumes sur la table-bureau. Au-dessus de la grande bibliothèque se détache sur la muraille un Christ qui domine tout.

... Mais je me garderai bien de continuer une énumération qui risquerait de transformer en inventaire cette évocation. Pourtant, dans un angle, un casier supportant des partitions me frappe particulièrement : je le reconnais, pour l'avoir vu peindre par Honegger, une après-midi d'août 1955 où, rentrant de Bayreuth, j'avais aussitôt été le voir pour lui apporter les échos d'un lieu qui lui était cher entre tous. Honegger, étendu sur son divan, avait recouvert ses épaules d'une vaste collerette en papier, fabriquée pour éviter les taches de peinture. Son visage émacié, mais lumineux, souriait : car, ce jour-là — Andrée Vaurabourg s'en souviendra... — il avait pour un moment retrouvé cette belle gaîté qui, avant les années de maladie, l'animait si souvent. Le pinceau à la main, il m'interpella de suite : « Voilà : j'ai décidé de
« changer de métier ! Il y a assez longtemps que je fais de
« la musique : Je vais me consacrer à la peinture. Et, tout
« de suite, je fonde une école : or, il faut qu'elle ait un nom !
« Je la baptise : le planisme... » Et, en riant, il achevait de transformer en faux-chêne le bois blanc du casier. Prélude

humoristique à un admirable entretien, dont chaque phrase m'est restée présente, et que j'ai évoqué bien souvent...

La nuit commençait à venir : tandis que les faîtes des maisons s'enténébraient lentement, les lumières multiples du boulevard s'allumaient l'une après l'autre. Car, dans ce Montmartre plus nocturne que diurne, les heures de nuit resplendissent de clartés artificielles. Je songeais à la tendresse qu'Honegger portait à ce décor, dans lequel, de ses longues rêveries et de son labeur acharné, sont nées tant de ses œuvres maîtresses. Certes, il était épris des grands horizons, de la mer et de la montagne : mais l'atmosphère de la ville ne lui était pas moins chère. Il accordait les rythmes de cette vaste respiration humaine à celui de son propre cœur. Aujourd'hui, tandis qu'Andrée Vaurabourg et moi restons silencieux, il n'est plus là pour allumer la lampe sous laquelle il s'inclinait vers la page aux portées vides encore et, pourtant, il semble qu'il soit sorti un instant seulement, qu'il va rentrer dans ce cadre si pieusement conservé où rien ne semble s'être figé ni altéré. Tout y est non seulement marqué de sa personnalité, mais comme pénétré par elle : les coussins des fauteuils ont aidé ses minutes de repos; ces livres innombrables, il les a lus et relus; les disques qu'il préférait sont prêts à chanter; et, du piano fermé, quelles harmonies, déjà inscrites sur la table toute proche, pourraient surgir soudain...

Pourquoi mes yeux reviennent-ils à deux objets : d'abord

à ce masque blême de Beethoven qu'Honegger avait placé lui-même en face de ses dernières méditations; et, surtout, à ce grand crucifix qui, dans l'ombre venue paraît plus grand encore ? Ce ne peut être seulement en tant qu'objet d'art et comme élément décoratif que cette figure du Christ présidait et préside encore ici à toutes choses. Bien loin, certes, de toute dévotion superficielle ou extérieure qui donc, parmi les hommes de notre temps a plus profondément ressenti et exprimé le miraculeux pouvoir de cette voix surhumaine du Christ qui a ouvert les âmes à une espérance immortelle, que le grand musicien des *Pâques* à New York, de la *Danse des Morts*, de la *Symphonie Liturgique*, de la *Cantate de Noël* ?

La présence d'Arthur Honegger, je la ressens, comme physiquement, à chaque place de cet atelier : mais si je puis le revoir debout devant ses livres, ou étendu sur son divan, ou incliné devant sa table de travail, j'ai la certitude que c'est, avant toute chose, au pied de la croix qu'il prend lui-même toute sa vraie grandeur. Et, dans le silence, j'entends sa voix, cette voix basse et rauque de ses dernières années, redire, avec quelle intensité d'accent : « Il y a l'Espérance qui est la plus forte... » Cette brève et ardente profession de foi qu'il a, en musique, exprimée dans un langage qui ne mourra pas.

LA VIE

I. — ENFANCE, ADOLESCENCE, ASCENSION

Arthur Honegger est né le 11 mars 1892 au Havre : il devait passer toute son enfance dans sa cité natale, qu'il aimait évoquer et où il conserva des amitiés fidèles. Mais cette naissance havraise est un fait dû, sinon au hasard, du moins aux circonstances, car son père (Arthur Honegger-Ulrich) et sa mère (Julie Ulrich) étaient de vieille souche zurichoise. Ils s'installèrent au Havre : M. Honegger père, négociant exportateur et sa femme firent naturellement partie de la très vivante colonie des Suisses résidant au Havre. Arthur, malgré toute son enfance normande, demeura par hérédité et par tempérament, très attaché à son pays d'origine. Et, bien qu'ayant presque toujours habité la France, bien qu'ayant fait la plus grande partie de ses études au Havre et à Paris, il resta de nationalité suisse : ce qui nous permet, légitimement, de le partager » — entre concitoyens de naissance et concitoyens de sa patrie d'adoption. Mais cette appartenance à une souche suisse et, d'autre part, sa formation religieuse

protestante nous apparaissent avoir joué un rôle essentiel dans le développement de sa personnalité humaine et artistique. Certes, Honegger aurait pu naître ailleurs, et ne pas avoir été bercé par des chorals : il n'en aurait pas eu moins de génie, mais pas de la même façon. Ainsi a-t-il pu harmoniser en lui des dispositions et des qualités très diverses.

La musique était en effet, pour sa famille, mieux qu'un simple divertissement. M. Honegger, pianiste, admirait et jouait Mozart et Beethoven, auxquels l'enfant put être rapidement initié. Plus tard, le théâtre du Havre, en lui révélant les enchantements du théâtre lyrique, éveilla en lui le goût de la composition scénique. Si bien qu'avant même d'être parvenu à l'adolescence le jeune Honegger s'essaya à la composition de la musique de chambre — pour l'exécuter avec sa mère — et des opéras — de forme naturellement très classique. Mais ces essais, qu'il traitait lui-même de « balbutiements » et dont il ne devait rien conserver, n'occupaient alors qu'une faible partie de son temps. Il y avait d'abord les études, à faire sérieusement : car son père espérait bien qu'Arthur entrerait dans ses affaires et pourrait lui succéder. Et, d'autre part, un goût — qu'il devait conserver — pour les exercices physiques et les sports, en même temps que le désir de voyager. Déjà son intelligence s'ouvre à tout : avec ce bel appétit et cette curiosité éclectique qu'Albert Schweitzer, lui-même d'esprit universel, a étudiés chez Goethe, et qui consti-

tuent assurément une des qualités les plus enrichissantes que puisse posséder un être humain.

Ses parents, bien inspirés, encouragèrent ses dispositions musicales. Si, à douze ans, il s'essaie encore à la poésie et écrit de petits poèmes, à treize ans, travaillant toujours le violon (avec Sautreuil pour professeur), il aborde l'harmonie : c'est l'organiste de Saint Michel, Robert Charles Martin, qui est le premier à l'initier. Pendant ses séjours en famille à Zurich, il continue ses études musicales : il entre même au Conservatoire, et c'est ainsi qu'il attire l'attention d'une personnalité zurichoise : Friederich Hegar, chef d'orchestre-directeur de chorale, compositeur connu. L'intervention de Hegar devait être décisive : car il sut convaincre (aisément, d'ailleurs !) les parents d'Arthur que l'avenir du jeune homme se situait indiscutablement dans la musique. Adieu donc commerce et navigation !

Revenu au Havre, Honegger y retrouve André Caplet. Ce grand musicien, trop prématurément emporté, lui avait révélé le génie de Bach à la faveur de deux cantates. Il y retrouve aussi Henry Woolett : personnalité extrêmement attachante¹ : compositeur lui-même, excellent historien de la musique, âme de la vie musicale havraise. Mais, à partir de

1. J'ai moi-même encore connu Woolett, lorsqu'il venait à Saint-Germain-en-Laye chez son ami Hugues le Roux (né au Havre), écrivain de talent, trop oublié aujourd'hui, et qui avait été un des derniers secrétaires et collaborateurs d'Alphonse Daudet.

1911, Arthur Honegger viendra travailler à Paris : et avec des maîtres dont il garda le plus reconnaissant souvenir. Pour le violon, Lucien Capet, concertiste et quartettiste célèbre; pour la composition, André Gedalge. On sait quel admirable professeur fut Gedalge : maître, notamment, d'un Enesco et d'un Ravel, avant Honegger. Il assura à son élève la connaissance « en profondeur » de la technique : cependant qu'au Conservatoire, Honegger suivait aussi les cours d'orchestre de Vincent d'Indy, dont le rayonnement essentiel s'exerçait à la Schola Cantorum, et qui, lui aussi, s'intéressa aux premiers essais orchestraux du jeune musicien.

Ses parents, cependant, décident de quitter le Havre pour se regrouper à Zurich en famille : et c'est, pour Honegger une nouvelle et fort importante étape. Car il doit s'installer complètement dans la capitale : et, de suite, en ce Montmartre qu'il ne voudra plus quitter. Rue Say, d'abord — puis plus longuement rue Duperré, 21 (et là, par une coïncidence pittoresque, dans un appartement jadis occupé par Olivier Métra dont les valse célèbres avaient, pour un temps, fait un souverain de la musique légère). Il travaille en témoignant de cette conscience profonde qui est un des côtés essentiels de sa personnalité : ceci tout en lisant beaucoup, en suivant les manifestations sportives, en se divertissant aussi comme il convient à un jeune homme qui fait naître la sympathie et bientôt l'amitié. Sa vivante cordialité gagne tous ceux qui l'approchent. Depuis la classe de Gedalge, il s'est lié avec

Darius Milhaud : il semble même que ce soit par l'opposition de leurs goûts que Milhaud et Honegger aient noué cette affection si solide et qui durera. Cette existence passionnée et laborieuse, Honegger en jouit intensément. jusqu'à la brusque coupure de 1914 : la guerre lui fait prendre aussitôt le chemin de la Suisse. Mobilisé, il revêt l'uniforme et participe à la garde des frontières de la terre ancestrale...

Cependant, pendant ces mois de mobilisation, Honegger continue à travailler. Et, alors que ses premiers « essais » publiés avaient été trois pièces pour piano — Scherzo, Humoresque, Adagio espressivo — publiées chez Desforges, au Havre dès 1910, c'est cependant vers la mélodie qu'il s'oriente de préférence. Le choix des poèmes est d'ailleurs révélateur de son goût pour la poésie, et de l'étendue de ses connaissances : il témoigne aussi d'un heureux éclectisme : ceci, toutefois, dans une même ligne spirituelle : Fontainas. Francis Jammes, Artchag Tchobanian, Jules Laforgue — puis Paul Fort, et Apollinaire (tout cela de la grande famille symboliste et post-symboliste du « Mercure de France »). Honegger s'est lui-même, à plusieurs reprises, expliqué sur ses choix et sur le sens qu'il veut dès à présent donner à ses mélodies... Mais, lorsque nous étudierons ses œuvres, nous y reviendrons à loisir : continuons à suivre Honegger sur le chemin de la vie.

Bien que n'ayant pas perdu son temps — au contraire ! — pendant ses mois de mobilisation et son séjour en Suisse,

Honegger retrouve Paris avec une joie profonde. Une des amitiés précieuses qu'il y noue est celle de Jane Bathori : cette musicienne passionnée, cantatrice de haut talent et pianiste d'une valeur égale, devait constituer un groupe musical auquel Honegger s'associa d'abord comme violon du quatuor à cordes... Rencontre aussi de Fernand Ochsé, infiniment artiste, esprit riche et délicat qu'une profonde affection devait unir à Honegger (ceci jusqu'à la tragique disparition pendant la dernière guerre, des Ochsé, arrêtés comme non-aryens, et qui ne revinrent jamais...). Naturellement, retrouvailles de Milhaud, le bon camarade de la classe Gedalge, et d'autres « copains » du Conservatoire.

Mais, surtout, Honegger retrouve une très charmante jeune fille, exceptionnellement douée au point de vue musical : Andrée Vaurabourg. Celle-ci ayant témoigné de bonne heure à Toulouse, où résidaient ses parents, des dispositions remarquables pour la musique (et non seulement pour le piano, mais pour l'écriture musicale), avait pu venir à Paris et y poursuivre des études à tous égards brillantes : en 1914, elle avait remporté un mémorable premier prix de fugue. Elle ne tarda pas à devenir l'interprète d'élection de Honegger : leurs affinités musicales et leur affection s'approfondirent jusqu'au jour où Andrée Vaurabourg devint la femme d'Arthur Honegger...

Tout en travaillant la composition, Andrée Vaurabourg (que les familiers du jeune ménage appellent plus briève-

ment « Vaura ») continua à témoigner de ses exceptionnelles dispositions pour la fugue et le contrepoint, puis à les enseigner — magistralement. Ce qui lui valut, à l'Ecole Normale, la classe de fugue et de contrepoint, dont elle a fait un lieu d'audience internationale et de haut rayonnement : cet enseignement a été une des fiertés de cette grande maison fondée et portée au point supérieur par Alfred Cortot.

Andrée Vaurabourg-Honegger devait être pour Honegger une compagne incomparable, étroitement associée non seulement à sa vie, mais à ses travaux et à son œuvre et qui, après avoir partagé les années d'espérance, puis de joie, se voua entièrement au compositeur lorsque sa santé fut brusquement atteinte. Sa vie ne fut plus, dès lors, qu'un acte de dévouement passionné, jusqu'à la dernière minute de celui auquel elle avait prodigué des soins qui ne connaissaient pas de répit, et dont elle sert la mémoire avec la même ferveur.

Au lendemain de la première guerre, elle était très jeune encore : son beau visage pur et sa grâce s'harmonisaient avec la qualité de son talent. A côté d'Honegger et d'elle se resserre un cercle d'amis qu'il n'est pas possible d'énumérer tous, mais parmi lesquels nous trouvons non seulement des compositeurs comme Georges Auric, Germaine Taillefer, Louis Durey... mais des peintres comme Guy Pierre Fanconnet, et des poètes ! Au premier rang de ceux-ci : Apollinaire et Blaise Cendrars.

Cendrars, lui aussi d'origine suisse — mais Neuchâtelois

— est à coup sûr une des plus étonnantes figures de la littérature contemporaine. Son génie tumultueux s'est manifesté aussi bien dans sa vie que dans son œuvre. Engagé volontaire en 1914, gravement blessé au bras — qu'il fallut amputer (Cendrars écrivit dans une plaquette « J'ai tué » dont l'accent et la puissance bouleversèrent notre génération), voyageur infatigable et passionné, propagandiste éloquent de l'art nègre, grand écrivain de prose et de vers, cet homme exceptionnel devint et resta l'ami d'Arthur Honegger. Lié lui-même avec Eric Satie, il tint à mettre ses jeunes amis compositeurs en présence de Satie. Nous nous garderons bien d'étudier ici « en soi » le cas de Satie, qui continue à diviser les milieux de musique et d'art. Mais sa présence, et peut-être plus encore le bruit fait autour de celle-ci, jouent un rôle en quelque sorte « historique » dans la vie artistique de ce temps-là. Nous le retrouverons, et verrons ce qu'en pensait personnellement Honegger... Et voici Poulenc, dont on sait, depuis, la belle ascension et la grande carrière : et Roland Manuel, à peine démobilisé et de si brillante intelligence. Enfin Jean Cocteau : autre personnage aussi doué que séduisant. Il devint et resta l'ami chaleureux et fidèle de Honegger avec lequel il collabora, alors qu'il semble bien qu'au fond, entre eux deux, tout ait été dissemblable.

Cocteau s'intéressant aux tentatives les plus diverses et touchant à tout, pasticheur éblouissant (il faudra bien, un jour, écrire une « Histoire du pastiche » dans la littérature

française contemporaine !...) devait jouer un rôle de « ferment » dans les mouvements artistiques de l'après-guerre. Dès avant 1914, le poète de « la Danse de Sophocle » et du « Prince Frivole », s'était lié avec Picasso, passionné pour les Ballets Russes et avait commencé à formuler d'ingénieux et brillants paradoxes (paradoxes qui, d'ailleurs, ne l'étaient assez souvent que dans la forme). C'est en janvier 1920 que, chez Milhaud, Henri Collet, critique musical (et spécialisé dans l'art espagnol, encore que discuté par des hispanisants notoires, dont le célèbre compositeur et historien Felipe Pedrell...) rencontra le groupe des « nouveaux jeunes de la musique » avec Cocteau : par une ingénieuse trouvaille de style, il les baptisa les « Six » en s'expliquant dans « Comœdia » à propos d'une partition de Rimsky-Korsakow et un ouvrage de Cocteau : les « Cinq » russes, les « Six » français.

On peut bien dire, et cela a déjà été fait par ceux mêmes qui furent directement mêlés à l'aventure, que cette formule, qui fit fortune, n'avait en vérité aucune valeur réelle. Il n'y avait pas de rapport entre un groupe comme les « Cinq » russes, dont on connaît l'unité de vue — à travers la diversité des tempéraments — et le long travail en commun, et l'occasionnelle rencontre des « Six » français. Honegger s'en expliquait lui-même avec sa netteté et sa franchise ordinaires; Willy Tappolet a fort bien résumé la question : ces musiciens ont été liés par l'amitié, mais non par un programme esthé-

tique. Rien au fond n'était plus différent du caractère et des aspirations de Honegger que les aspirations et les caractères de la plupart de ses « camarades de groupe ». Il resta, d'ailleurs, répétons-le, très affectueux et fidèle à ceux dont il désapprouvait entièrement les attaques, spectaculaires peut-être, mais combien vaines, contre Wagner, contre Debussy, contre Ravel... Par contre, il ne put jamais prendre au sérieux (ceci, je l'ai entendu de sa propre bouche) les fantaisies de Satie dont d'autres voulaient faire le chef de file du « groupe ». De telles divergences devaient donc en peu de temps faire s'effriter l'apparente union des « Six » qui ne survécurent qu'au point de vue de l'amitié humaine². Ce qui est déjà bien beau. Il en est est d'ailleurs très fréquemment ainsi pour ces « groupes » artistiques ou littéraires, créés dans l'ardeur de la jeunesse, lorsqu'ils ne sont pas fondés sur une véritable « doctrine » ou ne reposent pas sur une communion en profondeur.

Honegger, cependant, s'il refuse de se laisser « embri-gader », n'est étranger à rien de ce qui s'écrit et se joue. Il suit l'évolution de Strawinsky : il s'enchantait des Ballets Russes, il s'intéresse aux Ballets Suédois. Les premières stri-

2. Lors du concert donné au Théâtre des Champs-Élysées pour le quarantième anniversaire des « Six », ce disparate absolu se manifesta tout au long d'un programme qui — quelle que fût la qualité de plusieurs œuvres — nous apparut dominé, et de très haut, par la participation d'Honegger avec le triptyque symphonique tiré d'*Amphion*. Honegger, hélas ! n'avait pu venir : mais nous l'avons senti plus présent que tous.

dences du jazz et ses découvertes rythmiques le retiennent également. Mais s'il a les oreilles et les yeux attentifs à toutes choses, ce n'est que selon la loi de son chant intérieur qu'il compose. Aussi sa personnalité va-t-elle s'affirmer dans des œuvres aussi diverses que le *Dit des Jeux du Monde* sur le texte du poète belge Paul Méral (Décembre 1918), de nouvelles œuvres de musique de chambre (la seconde sonate pour piano et violon est de 1920, la *Suite* pour violoncelle et piano est de 1920). En 1920 également, c'est en Suisse encore que le compositeur termine la *Pastorale d'Été* et *Les Pâques à New York*. Cette dernière œuvre, écrite pour une voix et quatuor à cordes sur une partie du poème de Blaise Cendrars, nous apparaît, dans sa beauté achevée et pathétique, réaliser une étape considérable. Elle ne devait toutefois être créée qu'en 1924, alors que la lumineuse *Pastorale d'Été* fut révélée dès février 1921.

C'est en ce même mois de février 1921 qu'Honegger achève *Horace victorieux* — primitivement conçu pour la scène et qui, par l'âpreté volontaire et l'éclat dissonant de son écriture, heurta et déconcerta alors les auditeurs. Honegger, littéralement soulevé par un bouillonnement intérieur, s'était mis déjà à la partition du *Roi David* : il l'écrit à Paris en quelques semaines dans le feu même de l'inspiration qui, à travers le beau texte dramatique de René Morax, attisent en lui les grands textes sacrés. On sait le triomphe immédiat au théâtre du Jorat de la partition de *David*

qui, présenté ensuite dans la forme d'oratorio, devait provoquer, partout et toujours un enthousiasme qui n'a cessé d'aller croissant. La grandeur mystique d'Honegger s'y affirmait avec une telle souveraineté que, dans un temps pourtant assez éloigné de telles affirmations dans le domaine de l'art, Honegger fit communier croyants et incroyants. Le choral final, et ces « Alleluia » qui donnent à l'œuvre un prolongement indéfini caractérisaient la voie supérieure dans laquelle le musicien allait, tout au long de sa vie, poursuivre une grande partie (et sans doute l'essentielle) de son œuvre.

Une grande partie — mais une partie seulement. Honegger, d'ailleurs, témoigna toujours d'une sorte de pudeur profonde lorsqu'il s'est agi de tout ce qui touche à la foi. Dans l'éclat viril de sa jeunesse, solide et bien vivant, il sait jouir de tout ce que l'existence lui offre. L'amitié — qui, chez lui comme chez Albert Schweitzer — joua toujours un rôle capital dans son existence lui vaut de constantes joies. Des réunions chaleureuses — un repas de qualité — une compétition sportive — un beau voyage — la visite d'un musée — une soirée au cirque — il sait, de tout cela, sur des plans naturellement différents, jouir intensément. Et lorsqu'il repasse en lui, au soir de la journée, la diversité de ses impressions, il sait en faire la discrimination pour ne conserver que ce qui peut s'harmoniser. Willy Tappolet, le plus méticuleux sans doute de ses biographes, et auquel il est toujours bon de revenir, du fait de la sûreté de sa connaissance et de la loyauté de

son étude honeggerienne, souligne cet équilibre : physique, intellectuel, moral, qui frappe en lui. S'il sait être malicieux et aimer le vrai rire, quelle simplicité ordonnée dans son comportement comme dans ses propos ! Et couronnant le tout, une bonté réelle, une bonté qui le garde des injustices et des propos blessants — et aussi des prises de positions spectaculaires, de toute la fébrilité desséchante trop souvent répandue dans l'atmosphère des grandes villes, et particulièrement dans les milieux d'art.

Ainsi, malgré la rapidité de son ascension glorieuse, il reste, et restera jusqu'à la fin, nous le verrons, « lui-même » : d'une simplicité parfaite. Tout est sincérité en lui — et l'on n'oublie pas son regard lorsqu'il vous a fixé au cours d'un entretien. Car c'est dans ses yeux que l'on peut discerner la grandeur et la gravité qui sont au fond de son caractère et constituent l'essence de son génie. Fidèle à Montmartre, s'il quitte la rue Duperré, si riche de souvenirs, c'est pour s'installer boulevard de Clichy, dans cet atelier qu'il ne devait plus quitter.

II. — EPANOUISSEMENT, MATURITE : LE DRAME DES DERNIERES ANNEES

Ceux qui conservent précieusement le souvenir des heures pendant lesquelles ils ont pu s'entretenir avec Arthur Honegger dans son atelier de l'avenue de Clichy ne passent pas sans avoir le cœur étreint devant la maison qu'il ne devait quitter que pour le suprême voyage. Il a tellement « projeté » de sa puissante personnalité dans ce décor qui lui était cher que l'on trouverait tout naturel que soudain il apparaisse dans la porte... J'ai dit quelle impression de présence réelle l'on avait dans l'atelier devenu, grâce à la ferveur agissante de Madame Arthur Honegger, le plus vivant des musées.

Oui, c'est là qu'il n'a cessé de méditer et de travailler, de composer tant d'œuvres dont nous nous efforcerons de suivre la naissance et la montée; mais, d'autre part, que de voyages ont jalonné cette vie de labeur passionnée ! Honegger aimait voyager — pour le plaisir du voyage lui-même. Mais plus encore peut-être pour connaître des hommes et des femmes et découvrir de nouveaux horizons dans tous les domaines.

La Suisse où une partie de sa famille et ses amis particulièrement chers se réjouissent toujours de l'accueillir et de le fêter fut naturellement un de ses lieux de prédilection. Mais il parcourut l'Allemagne, la Belgique, l'Angleterre, la Hollande, la Pologne, la Tchécoslovaquie, l'Italie, l'Espagne, la Grèce... la plus grande partie de l'Europe. Et, de bonne heure, il franchit l'Océan, gagna l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud. Il faudrait pouvoir reconstituer dans le détail ces belles randonnées qui se succédèrent jusqu'à l'été de 1947, dernier séjour aux Etats-Unis, malheureusement assombri par la soudaine offensive de la maladie qui pendant huit années, devait resserrer son étau physique, cependant que le génie créateur du musicien ne cessait de grandir encore.

Willy Tapollet, auquel on se reporte toujours avec profit, précise que, chez Honegger, le goût du voyage et de la découverte se doublait du désir d'être « vu » et « entendu » au service de ses propres œuvres. D'où cette grande activité de direction de concerts et de présence lors de la création de ses compositions. Mais la solidité physique de Honegger était au niveau de sa puissance spirituelle. Bâti en force, aimant le sport, il pouvait mener de front le travail solitaire et une existence de contacts extérieurs sans en souffrir, bien au contraire.

Honegger, dès 1925, toujours associé à René Morax, avait donné au Théâtre du Jorat une œuvre très originale — d'inspiration biblique à nouveau : *Judith*. Puis, une fois en con-

fiance affectueuse avec Ida Rubinstein, artiste et mécène, ce furent les premières de ces « commandes » qui devaient prendre bientôt une place considérable : la musique de scène de *l'Impératrice aux Rochers*, un drame de Saint Georges de Bouhelier (Opéra 1927), puis celle de *Phaedra*, de Gabriele d'Annunzio (créée dès avril 1926 à Rome. En 1925, Andrée Vaurabourg avait créé, aux Concerts Koussevitzky le *Concertino* de piano dont elle était dédicataire. En 1928, Ansermet, qui apporta toujours à Honegger la plus précieuse et la plus chaude collaboration, dirige, pour le concert inaugural de l'Orchestre Symphonique de Paris (dont Alfred Cortot avait été un des instigateurs) *Rugby*, le second volet du triptyque symphonique qui, en 1924, avait débuté par le retentissant succès de *Pacific*, sous la direction de Koussevitzky. Cependant, de 1924 à 1927, Honegger poursuit une grande entreprise : la tragédie musicale *Antigone*, sur le texte de Cocteau d'après Sophocle — qui fut créée en 1927 (Décembre) à la Monnaie de Bruxelles.

Nous avons indiqué que *Judith* avait été présentée à Mézières en juin 1925. L'œuvre était dédiée à sa protagoniste : Claire Croiza. Cette grande artiste, chez laquelle l'art vocal, l'intelligence et la culture s'équilibraient de façon rare et dont le nom reste particulièrement attaché à toute une période du « lied » français fut attirée par le rayonnement et aussi la chaleur humaine d'Honegger. De la rencontre de ces deux êtres d'exception naquit un fils — image même de son

père et dont la haute valeur s'explique aisément : Jean Claude Honegger. En 1927 cependant, Honegger se maria avec la musicienne exceptionnelle qui, depuis le Conservatoire, s'était liée avec lui par une émouvante communion d'esprit et de sensibilité musicale : Andrée Vaurabourg. On ne dira jamais assez quel fut, comme interprète, comme collaboratrice, et surtout comme compagne, jusqu'à la dernière seconde, le rôle de celle que ses familiers continuent à appeler, avec une respectueuse tendresse : Vaura... De leur mariage est née une petite fille, Pascale — aujourd'hui belle jeune femme ayant hérité à la fois des traits et du caractère de son père et de sa mère, et elle-même maman à son tour.

Andrée Vaurabourg a créé la plupart des compositions de piano d'Honegger : au concert Koussevitzky de 1925 ce fut notamment, nous l'avons dit, le *Concertino* qui valut à l'auteur et à l'interprète un vif succès. Mais Honegger prend souvent la baguette pour diriger ses œuvres : notamment la *Pastorale d'Été*, *Horace Victorieux*, *Pacifique*, *Rugby*, etc... Ainsi, à Paris et au cours de ses voyages soulève-t-il l'enthousiasme et moissonne-t-il les plus beaux lauriers. Partout, d'ailleurs, sa simplicité cordiale et sa bonté lui gagnent les cœurs. A la faveur de chaque randonnée, sa femme et lui transforment les admirateurs en amis. Ce qui n'est pas, croyons-nous, si courant dans l'histoire de la vie artistique et, particulièrement, de la vie musicale...

Il n'est assurément pas possible, en ces quelques pages, de

suivre Honegger dans le détail de ses voyages et de son étonnante activité. Du moins, voulons-nous rappeler quelques-uns des souvenirs qu'il évoquait le plus volontiers. Ainsi sa visite à Gabriele d'Annunzio — qui l'avait invité à venir le voir en son palais du Vittoriale et, en son honneur — comme pour un souverain ! — fit tirer une salve de coups de canon. — Ainsi ses deux séjours à Bayreuth, en 1933 et 1936, où sa femme et lui étaient en compagnie d'une wagnérienne entre toutes fervente : leur amie Hilda Gélis-Didot. La révélation de l'atmosphère bayreuthienne accrut encore la passion de Honegger pour Richard Wagner. Il le proclamait avec chaleur, et espérait toujours pouvoir revenir à Bayreuth et y éprouver à nouveau des émotions qu'à juste titre il jugeait incomparables. Mais cela, nous y reviendrons quand nous parlerons de l'admiration d'Honegger pour Richard Wagner, en publiant des textes dont le dernier (une lettre adressée en 1952 à Wieland et Wolfgang Wagner) témoigne de cette ferveur lucide qu'il exprimait avec tant de netteté.

Un autre voyage devait s'inscrire très particulièrement dans sa mémoire, mais ceci pour une raison fort différente : celui qu'en automne 1934 il avait entrepris en Espagne. Il aimait beaucoup l'automobile, et conduisait fort bien : l'imprévisible surgit, un pneu de sa Bugatti éclata. Honegger, Andrée Vaurabourg et Roland Manuel qui les accompagnait furent projetés sur le sol et blessés... La plus gravement accidentée fut Andrée Vaurabourg qui dut être transportée à



Arthur Honegger en 1913 (*Photo J. Laubi-Honegger*).

Page suivante :

Avec Jean Cocteau et Andrée Vaurabourg (sa femme).

(*Photo Lipnitzki*).



l'hôpital avec de nombreuses fractures : elle s'en remet, par bonheur, mais le choc avait été grave.

Voyages fréquents aussi et séjours en Suisse, naturellement; en Alsace (nous préciserons les liens qui se sont resserrés entre Honegger et l'Alsace), par toute l'Europe. D'autant que Honegger ne tardera pas à additionner toute une série de postes « officiels » où ses qualités humaines font merveille. Il ne sollicite rien, mais on vient à lui de tous côtés. Il est élu à l'unanimité à l'Institut de France — membre de l'Académie des Beaux-Arts à titre étranger. Président de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs, Compositeurs et Editeurs, il apporte dans les congrès et les conférences une clairvoyante énergie. Partout, son souvenir s'inscrit durablement.

Plein de force et de projets, il prépare ainsi un nouveau voyage aux Etats-Unis (été 1947). Hélas, nous l'avons rappelé déjà, presque dès son arrivée à New York un brusque accident cardiaque le met en grand péril. Les télégrammes de presse n'hésitent pas à annoncer une issue fatale : l'angoisse est générale. Fort heureusement, la marche des événements ne tarde pas à les démentir. Et les journaux peuvent apporter des bulletins de santé réconfortants à ceux que leurs premiers messages avaient bouleversés. Il fallut cependant quatre mois à Arthur Honegger, qu'avait de suite rejoint Madame Honegger, pour se remettre peu à peu, au prix des soins les plus attentifs. Il put regagner Paris à la fin de l'année. Mais son

organisme avait été soumis à la plus dure épreuve. Et il ne devait, au cours des années qu'il eut encore à vivre, retrouver qu'une activité extérieure fatalement limitée — alors que, nous le verrons, la souffrance et l'angoisse ajoutent encore au pouvoir pathétique de son génie créateur.

Certes, il voyage encore en Europe : il retrouve des accueils plus enthousiastes que jamais, et le réconfort d'acclamations reconnaissantes. Mais son être physique avait été trop violemment atteint pour pouvoir se remettre : les efforts lui devenaient de plus en plus pénibles. C'est ainsi que, ne voulant pas quitter son atelier du Boulevard de Clichy, situé au troisième étage, il éprouvait, à chaque montée d'escalier, une anxiété douloureuse. Il suit des régimes stricts, maigrit considérablement, renonce à toutes ces satisfactions de la table qu'il avait su goûter et pour lesquelles il n'éprouvait plus aucun désir. Tout cela explique pour partie les vagues de pessimisme et de tristesse qui s'abattent sur lui. Mais, s'appuyant sur l'exemplaire dévouement de sa femme, il parvenait toujours à se remonter et à transmuier ses propres douleurs en musique admirable.

Revenons, cependant, en un bref survol, aux années de belle santé et de bonheur en toutes choses. En 1929-1930, il travaille à sa *Première Symphonie*, commandée par son ami Koussevitzky, parti à Boston où il dirige le célèbre « Boston Symphony Orchestra » (que devait ensuite reprendre Charles Münch !). En même temps, nouvelle « commande » d'Ida

Rubinstein : *Amphion*, sur un texte poétique de Paul Valéry, qui fut créé en 1931 à l'Opéra de Paris. Mais d'autre part — également en 1929-1930 — il se divertit en composant pour les Bouffes-Parisiens (salle aux glorieux souvenirs de musique légère !) *le Roi Pausole*, opérette-bouffe, sur le livret que Willemetz lui avait apporté d'après le conte célèbre de Pierre Louys... En 1931, Soleure s'honore de la création, le 3 mai, d'un de ses « oratorios » les plus importants, les *Cris du Monde*, sur un livret qu'il avait conçu avec son ami le poète René Bizet. Il y travaille en revenant d'un voyage en Amérique du Sud (où il avait notamment dirigé *le Roi David* et *Judith*) puis au cours d'un séjour en montagne. Mais quelle fièvre de travail ! Une nouvelle comédie musicale — celle-ci sur un livret de Morax : *la Belle de Moudon* (1931) — puis le *Mouvement Symphonique* N° 3 dont Furtwängler donne la première audition le 26 mars 1933 à Berlin avec sa Philharmonie. Il a cependant, pour Ida Rubinstein, retrouvé Paul Valéry : cette fois pour le ballet-mélodrame *Sémiramis*, créé à l'Opéra en mai 34. Mais l'étonnante interprète-mécène voulait obtenir de Claudel que Honegger puisse écrire pour sa *Jeanne d'Arc* une musique de scène. Rencontre infiniment heureuse : car il ne devait pas tarder à s'établir entre le poète et le musicien, si différents pourtant à tant d'égards, une entente, puis une affection, dont on connaît les résultats. Honegger devait, dans cet ordre de composition, s'élever au sommet, avec deux œuvres nées de leur collaboration (sur

laquelle tous deux nous ont laissé des éclaircissements d'un haut intérêt) : *Jeanne au Bûcher*, composée de 1933 à 1935 (créée en 1938 seulement à Bâle), puis la *Danse des Morts* (1938-1939) créée également à Bâle, le 1^{er} mars 1940 par Paul Sacher.

Mais au cours de l'été de 1936 Honegger s'était de nouveau associé avec Jacques Ibert pour composer un opéra, l'Aiglon, d'après le drame d'Edmond Rostand, qui fut créé à Monte-Carlo en mars 1937. Et, mis en goût par ce travail en commun fait aussi dans la chaleur de l'affection, Honegger et Ibert se retrouvent pour une œuvre bien différente : une troisième opérette inspirée celle-là par un roman bien connu de Ludovic Halévy, *les Petites Cardinal* (création en 1938 aux Bouffes-Parisiens).

L'Exposition Nationale Suisse (qui a lieu tous les vingt-cinq ans et donne lieu à des manifestations considérables) devait avoir lieu à Zurich cette fois pendant l'été de 1939. Denis de Rougemont et Honegger conçurent et réalisèrent une « légende dramatique » : *Nicolas de Flüe*, où les chœurs tiennent une place dominante et qui devait pouvoir être exécuté par des groupements choraux d'amateurs : nous verrons comment Nicolas peut à juste titre s'inscrire parmi les grandes œuvres honeggeriennes. Mais l'entrée de l'Europe dans la guerre fit ajourner « sine die » la représentation scénique prévue. *Nicolas de Flüe* put cependant être donné en concert

à Soleure en octobre 1940... et la première présentation eut lieu à Neuchâtel le 31 mai 1941.

La guerre a soudain fermé les frontières et ses répercussions se font sentir bientôt dans tous les domaines. Pour Honegger, la période des grands oratorios — au premier plan pendant près d'un quart de siècle (1920 à 1940) va être suivie d'une période où le symphonique dominera. Il est permis de penser que les circonstances elles-mêmes ont pu influencer en ce sens : le poids spirituel et les astreintes d'une occupation, pour un homme comme Honegger ne pouvaient favoriser la création lyrique. Au contraire, le message d'une symphonie, Honegger pouvait s'y exprimer entièrement, avec sa sensibilité profonde d'homme de notre temps au milieu des autres hommes — ses appréhensions, ses angoisses, et aussi sa volonté d'espérer.

Car Honegger — après un rapide séjour dans le Midi — a regagné avec les siens Paris, sa ville d'adoption. Et, pendant les années de l'occupation, qui le « coupent » de tant de choses, il ne cesse de travailler — comme pour lutter contre les ombres... — et multiplie sa bienfaisante activité. A côté des grandes œuvres « en chantier », il écrit toute une série de partitions (riche d'ailleurs en belles pages...) pour illustrer des films. D'autre part il accepte de publier des articles de critique musicale et d'esthétique dans « Comœdia » : quoi qu'il fasse, il est guidé par cette même volonté de servir qui donne un sens profond à ce qu'il entreprend. Ainsi, pour

reprendre une expression chère à Cortot, est-il, au premier chef, un de ceux qui « aidèrent à vivre ».

Un des plus fidèles et des plus éloquents parmi ses interprètes d'élection, Charles Münch, s'emploie dans le même sens : on ne rappellera jamais assez la véritable fraternité spirituelle qui s'était développée entre Honegger et Fritz et Charles Münch. J'ai d'ailleurs tenu à consacrer une note spéciale sur les services exceptionnels rendus à Honegger en Alsace : grâce aux Münch à Strasbourg, et à Philippe Strubin à Mulhouse.

L'œuvre qui domine cette période féconde est la *Symphonie N° 2* pour cordes, dont la création à Zurich dès 1942, puis l'exécution à Paris sous la baguette de Charles Münch, soulevèrent une émotion. Puis se succéderont : en 1945-46 la *Symphonie N° 3* (Liturgique), en 1946 la *Symphonie N° 4* (*Deliciae Basilienses*).

Comment, cependant, après 1947, ne pas s'émerveiller de l'énergie héroïque de cet homme, si gravement atteint qu'un de ses médecins a pu dire : « Il vit avec un tiers de cœur... » A côté de son œuvre personnelle, Honegger continue à se passionner pour toutes choses, lit plus que jamais, s'intéresse à la création et au développement par René Nicoly des « Jeunesses Musicales » auxquelles il témoigne sa chaude sympathie... Ses apparitions, lors des concerts organisés pour les jeunes provoque les plus enthousiastes élans. Lorsque *Jeanne au Bûcher* est représentée à l'Opéra de Paris, il est inlassa-

blement acclamé ainsi que Claudel (18 décembre 1950) : et c'est la même ferveur au Festival de Strasbourg lorsque, le 25 juin 1951, Charles Münch révèle à l'Europe la *Cinquième Symphonie* (di Tre Re).

Honegger s'attachait enfin, dans des conditions que nous préciserons, à un travail qui, hélas, devait être le dernier : la mise au point et l'achèvement de sa *Cantate de Noël*. Cette œuvre sublime fut créée à Bâle en décembre 1953 sous la direction de Paul Sacher, en présence du compositeur — qui, malheureusement, ne put rentrer assez tôt à Paris où elle fut acclamée par un public transporté, quelques jours plus tard, aux Champs-Élysées, sous la direction de Georges Tzipine qui y mit tout son cœur.

Ainsi, malgré ses souffrances physiques, ses montées de pessimisme, ses angoisses constantes, Honegger devait-il couronner son édifice par un cantique d'espoir. Toujours merveilleusement lucide, se penchant avec inquiétude sur l'évolution de l'art — et, particulièrement, on le devine, de la musique, il était devenu d'une fragilité corporelle frappante, d'une maigreur dont il se moquait — douloureusement — lui-même : « Je fais concurrence à Gandhi... » De temps en temps, une rémission : ainsi le dernier été, qu'il passe à Paris dans son atelier du Boulevard de Clichy. Tous, autour de lui, espéraient ardemment une durable « remontée ». Hélas, l'automne le contraignait à s'aliter de nouveau, et c'est dans son

lit que je le trouvais, pour la visite que je lui fis avant de partir moi-même en tournée avec la grande équipe du Quatuor Hongrois. De sa voix devenue rauque, il me parla avec une ardeur magnifique des choses les plus diverses : de la représentation de l'Orestie au Théâtre de France, qui fut une de ses dernières sorties, de l'Ecole Normale, que je dirigeais alors et d'Alfred Cortot que lui-même et Madame Honegger aimaient tant... Puis, me chargeant d'apporter son souvenir fidèle aux quatre amis du Quatuor Hongrois, il sourit. « Dites-
« leur que si je regrette bien de ne pouvoir aller actuelle-
« ment à eux, je les serre tous les quatre sur mon cœur (et
« il me montra, sur la table de sa chambre, l'enregistrement
« intégral des Quatuors de Beethoven par les Hongrois)... Je
« ne me lasse pas de les réentendre : et je me demande, en
« écoutant de telles pages, comment on ose écrire encore de
« la musique ! »

Modestie exemplaire — exactement opposée à la vanité tranchante de tant de médiocres — caractéristique de ceux qui sont vraiment grands. Elle m'avait de même façon frappé chez un Enesco : et, quelques jours auparavant, chez Guy Ropartz, que j'avais pu aller revoir en Bretagne. Sur le lit où il allait s'éteindre, le maître breton, pour adieu, m'avait répété : « Pensez à Albéric Magnard ! » Je citais à Honegger ce mot si révélateur d'une grande âme : il enchaîna aussitôt : « Oui ! mais c'est à Ropartz aussi qu'il faut penser !... » Et, de même façon, Honegger, l'ombre de la mort déjà sur le

front, témoignait de sa ferveur plus que jamais fidèle pour ceux qu'il admirait.

Le vingt-sept novembre 1955, il attendait une visite de son médecin. Ayant voulu se lever, il perdit connaissance dans les bras de sa femme, et son cœur, ce cœur qui avait survécu au prix de quels efforts ! cessa de battre. Il n'eut donc pas à souffrir des luttes dramatiques de l'agonie ni de l'obscurcissement de l'esprit : il passa d'un coup de la vie terrestre à cette vie éternelle dont son œuvre a toujours été, dans l'angoisse comme dans l'espérance, si pathétiquement inspirée.

Au cours du service funèbre, à l'Oratoire, devant une foule unanime dans sa douleur, ce fut, selon son vœu, Fritz Münch — lui-même pasteur — qui, venu de Strasbourg, évoqua comme lui seul sans doute pouvait le faire, la figure de l'homme et du musicien (nous avons tenu à reproduire plus loin une partie de ce texte si riche, situant dans sa vraie lumière Arthur Honegger). Et c'est au petit cimetière Saint-Pierre, au pied de la vieille église de Montmartre, au sommet de « la Butte » qu'il a été, comme il l'avait demandé, inhumé. Andrée Vaurabourg-Honegger a fait élever, sur sa tombe, un monument d'une sobre et noble beauté. Né en France, ce fils glorieux de la Suisse dort ainsi son dernier sommeil terrestre dans la terre de sa patrie d'adoption, qu'il a également enrichie de toutes les forces de son génie.

L'ŒUVRE

Petit cours de morale
— « Suzanne et le Pacifique » —

Jean Girardoux —

— *général* —

1 - Jeune

1 = 76

C

C *P*

Dans l'arche, la jeune ville il est un 2^e plus aimé qu'un

enfant-jeune dans un 2^e plus aimé qu'un enfant-jeune. Grand bateau, petit enfant-jeune jeune ville en mer —

dim.

9-5-31

« Petit cours de morale » — extrait de « Suzanne et le Pacifique
(Document Publications Techniques).

I. — ŒUVRES DRAMATIQUES ET GRANDS ORATORIOS

On comprendra aisément que, dans une étude de dimensions limitées, il ne soit pas possible d'étudier et de présenter dans tous ses détails une œuvre aussi vaste et, dans sa diversité, aussi riche en partitions considérables, que celle d'Arthur Honegger. Nous nous sommes donc arrêtés au parti suivant : grouper les ouvrages par genre de composition, et dans chacune des divisions ainsi établies (en y respectant l'ordre chronologique), mettre particulièrement l'accent sur les pages essentielles. Et voici l'ordre que nous avons suivi : musique de théâtre et oratorios; musique symphonique; musique de scène, de ballets, de films; musique de chambre; musique instrumentale et vocale.

Pourquoi commencer par la musique de théâtre — à côté de laquelle nous avons fait figurer les grands oratorios, dont plusieurs présentant une action dramatique ont pu être représentés scéniquement — ? Parce qu'il nous apparaît que c'est sans doute dans ce domaine que la gloire d'Honegger

s'est le plus rapidement et complètement établie, et qu'il y a d'ailleurs réalisé plusieurs de ses œuvres capitales. N'oublions pas que celle qui révéla Honegger au grand public est une partition de théâtre : *le Roi David*, et que *Jeanne au Bûcher* a été représenté sur les plus grandes scènes lyriques de l'univers.

L'histoire du *Roi David* a été souvent contée (d'abord, par les auteurs eux-mêmes...) et, de ce fait, est fort connue : mais il est indispensable de la rappeler. — En 1908 le poète vaudois René Morax et son frère le peintre Jean Morax avaient créé à Mézières, un village situé au nord de Lausanne, le « Théâtre du Jorat », en s'inspirant des dispositions du théâtre antique, et en donnant à leur initiative un caractère réel et efficace de « Théâtre Populaire ». Interrompue par la guerre en 1914, la belle initiative des Morax put reprendre en 1921. Or René Morax avait écrit, en s'inspirant de la Bible, *le Roi David*, drame de caractère sacré, dont son frère avait préparé les décors et les costumes. Pour la partie musicale, René Morax, après avoir pressenti Gustave Doret, puis Jean Dupérier, s'adressa sur le conseil d'Ernest Ansermet, à Arthur Honegger. Celui-ci, aussitôt conquis par un sujet correspondant à ses aspirations profondes, accepta. Mais il s'agissait d'écrire la partition en quelques semaines, et en des conditions très particulières (pour un orchestre de dix-sept musiciens, comportant une seule « corde » : la contrebasse, et un chœur de cent exécutants). Le vingt-cinq février, Honegger

se mit à l'œuvre, commençant par les parties chorales, qui devaient être répétées les premières. Le vingt-huit avril, *le Roi David* était achevé; le onze juin la première représentation avait lieu au Jorat et, de suite, remportait le plus vif succès. Ce n'est toutefois qu'en 1923 qu'Honegger transposa sa partition pour l'orchestre complet; le poète, de son côté, afin de permettre l'exécution de *David* au concert, avait récrit un texte très heureusement condensé, destiné à un récitant qui résumait ainsi toute l'action dramatique. Dans cette version, *le Roi David* apparut comme une résurrection de la forme « oratorio » à laquelle Honegger devait, par la suite, revenir à plusieurs reprises pour quelques-unes de ses œuvres capitales. Toutefois, le compositeur précisa toujours, par écrit et oralement (j'en puis personnellement témoigner...) que la partition de *David*, conçue et réalisée comme « musique de scène » ne trouvait pleinement son équilibre qu'avec la représentation scénique complète du beau drame de Morax. Mais les difficultés de présentation de celui-ci (le grand nombre des tableaux, donc des décors, l'importance de l'interprétation, etc...) ont fait toujours reculer les reprises du *Roi David* à la scène, tandis que la version de concert ne tarda pas à faire le tour du monde et à imposer partout le nom d'Arthur Honegger.

Pourquoi cette adhésion immédiate et bientôt universelle ? Mais parce que les publics — l'histoire en témoigne !... — ne se trompent que rarement et savent de suite reconnaître

un chef-d'œuvre. N'étant pas contraints ou déformés comme le sont trop souvent (et fatalement !) les « hommes de métier », ils se laissent aller à leur émotion. Or le jeune maître du *Roi David*, soulevé par une sincérité et une passion contagieuses, avait, dans sa partition, témoigné d'une inspiration mélodique et d'une richesse d'écriture orchestrale magnifiques. D'ailleurs, cette fois, certains critiques ne s'y trompèrent pas non plus. Ainsi Vuillermoz — et quelques autres — exprimaient chaleureusement leur admiration pour une partition qui, avec le modernisme de son écriture, se situait dans la grande ligne de Bach et de Haendel. La ferveur biblique était entrée en lui et l'avait habité jusqu'au bout...

L'œuvre constitue un vaste triptyque. Dans la première partie, David, berger, triomphe de Goliath : Saül, envahi par la jalousie, poursuit David. Mais le Seigneur a élu ce dernier : Saül et son fils sont tués au mont Guilboa. David triomphe et danse devant l'Arche. La deuxième partie est presque entièrement consacrée à la Danse devant l'Arche, dont le vaste développement aboutira à la prédiction de l'Ange, et à un Alleluia de sublime envolée. Le troisième volet évoque les épreuves de David roi : son amour criminel pour Bethsabée, la révolte et la mort de son fils Absalon... Devenu vieux, le roi David sent venir la mort : il remet la couronne à son fils Salomon : un choral final précède la réintroduction de l'Alleluia (qui apporte la conclusion de la Danse devant l'Arche), il s'y

associe en une progression qui s'achève en une affirmation finale à la fois grandiose et tendre.

Pour bien comprendre les raisons de l'accueil tout ensemble enthousiaste et reconnaissant fait à l'œuvre, il faut se reporter à ces années — de 1921 à 1924 — pendant lesquelles, à peine remis des déchirements de la guerre et encore sous le coup de leurs douloureuses conséquences, les esprits aspiraient — même sans en avoir toujours une nette conscience — à une possibilité d'exaltation et de rapprochement humain. Or, des recherches dans la tension et la véhémence (parfois de haute qualité ! mais trop souvent décevantes...) auxquelles les créateurs, en art comme en littérature, s'étaient complus ; et, d'autre part, des formes nouvelles (comme la propagation du jazz), on n'avait pas vu, jusque-là, surgir une source rafraîchissante. C'était ce jeune homme au grand cœur qui, renouant la tradition de l'œuvre sacrée et la rajeunissant de tout son propre génie, apparaissait comme porteur du message espéré.. On devine, par contre-coup, la prompte consternation des petites chapelles et des coteries : n'en est-il pas toujours de même lorsqu'une grande personnalité se révèle, en refusant de se laisser enfermer dans les cadres dans lesquels les dogmatiques auraient voulu le contraindre !

Rappelons seulement que, dans sa forme oratorio, l'œuvre a été créée à Paris le 14 mars 1924 (quelques semaines après son exécution en langue allemande à Winterthur dans l'excellente traduction de Hans Reinhart), sous la direction

de Robert Siohan, avec, en solistes : Gabrielle Gills, Charles Panzera et Jacques Copeau (le récitant). Il fallut toutefois attendre de longues années pour que, le quatre juin 1947, grâce à la persistante ferveur de Philippe Strubin, l'œuvre soit révélée à Paris (salle Pleyel) dans sa version originale, vents, cuivres et percussion, les solistes étant alors Colctte Wyss, Irma Kolassi, Paul Derennes; Jean Hervé, récitant.

La seconde œuvre dramatique de Honegger a été, de même que la première, écrite sur un texte de René Morax pour le Théâtre du Jorat, où elle fut créée le treize juin 1925. De même que pour *le Roi David*, le sujet provenait des légendes bibliques; de même que pour *David* encore, l'œuvre faisait alterner les scènes parlées et les scènes chantées, la tragédie et le langage lyrique. Mais il s'agissait là d'un sujet très fréquemment traité par les auteurs dramatiques (rappelons, seulement pour l'époque contemporaine en France les *Judith* de Ghéon, Bernstein, Giraudoux...), encore qu'il ait de tout temps été avant tout inspirateur des peintres et des sculpteurs.

Morax a présenté en trois actes et cinq tableaux l'histoire de *Judith* : le premier acte se déroule à Béthulie, assiégée depuis des mois par l'armée assyrienne. Ozies, le gouverneur, demande un suprême délai de cinq jours aux habitants, à bout de forces et de souffrances. Judith, cependant, inspirée par Dieu, décide d'aller trouver le redoutable général assyrien

Holopherne, afin de sauver sa patrie. Au second acte, nous sommes transportés dans le camp assyrien : orgie brutale sous la tente d'Holopherne. Judith profite du sommeil d'Holopherne pour le décapiter. Au dernier acte, Judith portant la tête du chef ennemi, revient à Béthulie, et toute la ville acclame celle qui l'a sauvée.

Honegger a opposé, avec une couleur et une force dramatique intenses, l'atmosphère barbare du camp assyrien et le climat de foi agissante qui entoure Judith et assure la victoire de Dieu. Pourquoi ce chef-d'œuvre authentique, dont les spectateurs ont gardé un si vif souvenir, fut-il accueilli avec tiédeur par la majorité de la critique ? Sans doute (et Honegger était, vraisemblablement, du même avis) parce que, lorsqu'un créateur a obtenu un succès éclatant, la réaction d'une grande partie de la critique est généralement de le lui faire en quelque sorte payer, comme par désir d'équilibre ! L'interprétation fut digne de l'œuvre : les deux protagonistes, deux grands artistes : la cantatrice Claire Croiza et le tragédien Pierre Alcover apportèrent à la traduction des personnages de Judith (joué et chanté) et d'Holopherne (joué) non seulement leur talent exceptionnel, mais une ferveur qu'expliquait leur admiration profonde pour Honegger. L'exécution musicale, malgré un effort remarquable dont l'animateur était à nouveau Paul Boëpple, parut dépasser en partie les moyens du théâtre du Jorat. Malgré quelques tentatives de présentation scénique (notamment dès février 1936, à l'Opéra

de Monte-Carlo sur l'initiative de Raoul Gunsbourg), *Judith* qui fit à travers le monde une grande carrière dans la version « oratorio » attend encore la soirée réparatrice qui, sur la scène même, lui donnera toute son ampleur de fresque¹.

Avec *Antigone*, nous nous trouvons en présence non seulement d'une œuvre — d'une œuvre qu'Honegger lui-même tenait pour capitale — mais aussi d'un problème, que nous tâcherons d'exposer tel qu'il nous apparaît. Considérons l'œuvre, d'abord.

Honegger avait écrit dès 1922 une musique de scène pour les représentations de l'*Antigone* de Jean Cocteau, d'après Sophocle, montée par Dullin en décembre 1922 à l'Atelier. Il se décida par la suite à composer sur ce même texte un drame lyrique complet. Le compositeur a lui-même précisé que la « concentration » du texte de Cocteau l'avait retenu et frappé et qu'il avait été décidé par le fait qu'*Antigone* n'est pas un drame d'amour, comme le sont la plupart des œuvres du théâtre lyrique. Cocteau, en effet, dans une préface significative, avait affirmé qu'il lui paraissait nécessaire, aujourd'hui, de comprimer et de réduire à l'essentiel les chefs-d'œuvre du théâtre antique, pour les faire accepter du public actuel, de les « survoler » en quelque sorte. Il n'avait

1. Nous croyons savoir que Wieland Wagner envisage l'étude de « *Judith* ». Souhaitons que ce projet devienne une réalité, dont on peut beaucoup attendre, avec une telle conjonction.

donc conservé de l'*Antigone* de Sophocle que l'action ramenée à son squelette : le sublime dévouement d'Antigone, qui n'hésite pas à braver les ordres formels et les menaces de Créon, roi de Thèbes, pour rendre les honneurs funèbres à son frère Polynice. Tiresias, le devin aveugle, menace Créon des plus grands malheurs : mais lorsque celui-ci se décide alors à faire délivrer Antigone, cette martyre volontaire de l'amour fraternel est déjà morte. Le fils du roi, Hémon, fiancé d'Antigone, veut alors la venger, en tuant son père : il se poignarde lui-même sur le cadavre de celle qu'il aimait. Créon mourra à son tour — après le suicide de la reine Eurydice — abandonné de tous et resté seul.

On devine à quel point ce drame si pathétique avait pu frapper Honegger et lui donner le désir de le traduire musicalement. Il se passionna pour la composition d'*Antigone*, à laquelle il travailla plus de trois années (1924-1927). Il s'en est lui-même expliqué avec une netteté absolue : il s'attacha d'abord à la partie « déclamation », voulant réaliser une nouvelle forme de récitatif créé par les mots eux-mêmes. Il n'hésita pas, pour y arriver, à déplacer les accents toniques, portant toujours l'accent sur le temps fort. Et il souligna d'un langage orchestral très coloré et puissant, volontairement rapide malgré sa densité saisissante, cet aspect neuf de la parole chantée. Or, que ce soit à la création (à la Monnaie de Bruxelles, le 28 décembre 1927, sous la direction de Cornil de Thoran) ou à la présentation en langue allemande (Essen,

décembre 1928), les auditeurs furent déconcertés. De même à la création à l'Opéra de Paris : aussi attendions-nous avec l'intérêt que l'on devine la reprise d'*Antigone* à l'Opéra le 8 février 1952, nous demandant si le temps écoulé allait modifier l'attitude du public. La soirée fut significative : pour accompagner cette reprise tant attendue, on l'avait associée à l'affiche à *Jeanne au Bûcher*. *Jeanne* valut à Honegger présent des acclamations sans nombre, tandis qu'*Antigone* ne remportait que ce que l'on est convenu d'appeler « un succès d'estime ». Quelle est la raison profonde de ce demi-échec dont Honegger ne put que s'attrister ?

Pour ma part — et je n'hésitai pas à l'écrire après cette soirée de l'Opéra — je pense que c'est le texte même de Cocteau qui a faussé le problème et porte la responsabilité de l'affaire. La conception de « comprimer » de grands chefs-d'œuvre pour les rendre plus accessibles ne me paraît pas valable. Et ceci surtout lorsqu'elle est réalisée en une langue qui, après très peu d'années, paraît dangereusement dater. Ainsi, rendant hommage à la beauté et à l'originalité de la partition, n'ai-je pas hésité à écrire : « Pour l'*Antigone* d'Honegger — sans Cocteau... » Mais comment faire ? puisque l'œuvre est justement modelée sur le texte ? L'avenir résoudra peut-être la question en assurant peut-être (il faut le souhaiter ardemment) à cette œuvre musicale capitale un public qui voudra bien passer par-dessus ce qui pourrait le rebuter dans un poème qui, dans sa volonté de resserrer le texte de Sopho-

cle, a ramené à une sorte de fait-divers desséché un chef-d'œuvre de la poésie dramatique. Honegger n'a-t-il pas rejoint, lui, dans son esprit et son éloquence tragique, l'*Antigone* grecque ? ²

Amphion naquit de la collaboration du compositeur avec Ida Rubinstein (nous verrons, en parlant des « musiques de scène », ce qu'elle avait aussitôt deviné en Honegger — et qui devait aboutir à *Jeanne au Bûcher*), et de la rencontre de Paul Valéry. Depuis longtemps — ses écrits en témoignent — le poète de la « Jeune Parque », rêvait d'un spectacle complet : dans son dialogue « Eupaniolos », il a précisé sa pensée, notamment sur les rapports de la Poésie, de l'Architecture et, naturellement, de la Musique. — En 1929, Valéry remit à Honegger le texte d'un « mélodrame » : *Amphion*. Valéry a résumé le développement qu'il a donné au mythe grec : Apollon a choisi Amphion comme créateur de la musique et de l'architecture. Par la musique, il a le pouvoir de faire se déplacer et s'ordonner les pierres : il organise ainsi l'architecture. Mais, au moment où Amphion vient d'accomplir sa tâche, une femme voilée surgit et s'approche de lui. Elle

2. Entre-temps, j'ai été confirmé dans ma manière de voir par l'*Antigone* de Carl Orff : le grand musicien allemand a, lui, mis en musique (d'ailleurs dans un esprit très différent de la recherche honeggerienne) le texte *intégral* de Sophocle, à la faveur de la célèbre traduction en allemand d'Hölderlin : et il s'en est bien trouvé...

symbolise à la fois l'Amour et la Mort, elle lui retire la Lyre et l'entraîne. L'œuvre d'Amphion est achevée : la jouissance de ce qu'il a créé lui est refusée. La partition sert et prolonge à miracle les indications du poète. Le chant des Muses Colonne, la Naissance de la Musique nous sont, en quelque sorte, rendus visibles en même temps qu'audibles. Et la fugue grandiose — on peut même dire : colossale — qui réalise la « marche des blocs de pierre » allant d'eux-mêmes se mettre en place aboutit à l'affirmation magnifique de l'Hymne au Soleil. Pour la conclusion, les voix dramatiques du saxophone et surtout de la clarinette basse expriment l'idée pathétique de la disparition de l'artiste, une fois l'œuvre accomplie.

Amphion créé en juin 1931 à l'Opéra de Paris par Ida Rubinstein, Charles Panzera interprétant Apollon, n'a malheureusement pas été repris dans sa version scénique depuis la représentation de Zurich (juin 1933), où Apollon était cette fois incarné par le célèbre tragédien Moïssi. Honegger se décida à en extraire la suite symphonique : Prélude, Fugue, Postlude, qui, en novembre 1948 fut créée à Genève par l'orchestre de la Suisse Romande sous la direction d'Ernest Ansermet. Encore une partition trop rarement exécutée qui, pourtant, demeure comme un des sommets de l'œuvre honeggerienne !

La diversité de l'inspiration chez Honegger a fréquemment décontenancé la critique. Rien, à cet égard, n'est diver-

tissant comme de feuilleter les anciennes revues et les vieux journaux : à chaque « départ » de Honegger en un sens nouveau, une bonne partie de ces aristarques, au lieu de se réjouir, s'attristent et blâment en voyant le compositeur sortir du cadre où ils l'avaient enfermé. C'est ce qui se produisit, et avec violence, lorsque l'auteur de *David* et d'*Amphion* collabore avec Albert Willemetz pour les *Aventures du Roi Pausole*. Le délicieux conte de Pierre Louys, écrit dans une langue si pure, avait enchanté notre jeunesse : Tartuffe seul aurait pu en paraître choqué. Par admiration pour Louys, Honegger accepta la proposition de Willemetz qui, avec adresse et bonne humeur, avait tiré du roman un livret d'opérette légère. Le royaume fantaisiste de Truphème (qui n'est pas sans faire songer à l'abbaye de Thélème du grand Rabelais), le voyage entrepris par son placide souverain, Pausole, contraint d'abandonner son harem peuplé d'innombrables et fort diverses beautés pour aller à la recherche de sa fille, la blanche Aline, devenue amoureuse du page Giglio, tout cela a donné naissance à une partition bouffe extrêmement plaisante, écrite avec un art conforme aux règles du genre, où la parodie intervient allègrement... et que le public, à la faveur d'une distribution excellente, vint applaudir pendant des centaines de soirées. L'œuvre, créée le 12 décembre 1930 aux Bouffes-Parisiens (salle si riche en grands souvenirs d'opérette !) fut reprise à Paris sur diverses scènes ; le Capitole de Toulouse la représenta excellemment voici quelques mois et

entre-temps, Zurich la créa dans une traduction allemande de Schulz. C'est cette version (où le petit orchestre original ayant été renforcé par un « arrangeur » et l'écriture altérée de ce fait) que j'ai, pour ma part, applaudie à Munich au Théâtre de la Gärtnerplatz en août 1955. Et j'avais signalé alors qu'au sortir de la gare de la capitale bavaroise, j'avais été attiré par les affiches, voisinant sur le même panneau, qui annonçaient *le Roi Pausole*, et, en concert, *le Roi David* !

Les Cris du Monde, créés le 3 mars 1932 à Solcure, sous la direction d'Eric Schild — puis à Paris, un mois plus tard (avant Bâle, Strasbourg, etc...) se situent exactement aux antipodes de *Pausole*, non seulement comme aspiration, mais comme réalisation. Honegger y développait une des idées qui, toujours, l'ont poursuivi : celle de la dramatique solitude, dans le monde actuel, de l'homme qui veut rester lui-même, malgré la pression constante et même l'agression des puissances collectives. Cette idée, Honegger devait également la développer en plus d'un article, en l'appliquant spécialement au cas du musicien : mais *les Cris du Monde* en sont comme un agrandissement vocal et orchestral.

Le point de départ — selon Honegger lui-même — en est l'Hymne à la Solitude de Keats : qui correspondait à ses propres méditations et à son anxiété. Le compositeur, en possession des textes de son ami, le poète René Bizet — textes qu'il aimait, et défendit avec une juste raison ! — va mûrir

en lui, pendant des années, cette vaste composition verhaerienne (je pense au Verhaeren des « Villes Tentaculaires »...). Il y travaille en Ile-de-France, en Amérique du Sud, dans les Alpes. Elle comporte quatre parties distinctes : après une introduction évoquant la venue du jour, et qui aboutit à une prière de l'Homme et de la Femme, affamés d'espoir, les « Voix du Matin » envahissent l'atmosphère. Grondements et stridences des machines, cris humains des foules (ouvriers et soldats) s'appesantissent sur l'Homme. Au second tableau, l'Homme tente de s'évader (tel le Faust de la Damnation berliozienne) en s'adressant à la Nature : mais ni la mer, ni la montagne, ni même la voix des espaces célestes ne lui apportent d'apaisement. Vient alors — troisième partie — la volonté d'évasion par le voyage, et la découverte de villes inconnues, le départ du port (ici encore, nous rejoignons Verhaeren :

« Et les portes du monde en plein soleil ouvertes ! ») la recherche des séductions exotiques... Hélas ! mêmes insatisfactions : la Voix de la Femme s'élève alors, exposant tous les enchantements de l'amour. Elle ne parvient pas, non plus, à apporter cette libération tant souhaitée. « Délivrez-moi ! » supplie l'Homme, s'adressant enfin aux Voix de la Nuit. C'est le dernier tableau : la nuit est envahie par l'assaut de toutes les forces brutales du monde moderne et du machinisme en délire. Un fracas toujours plus violent déferle : l'Homme se débat encore... Vainement : il a perdu, et la foule anonyme

écrase la voix et le cœur de l'individu. Ce vaste poème, expression de notre temps, ne doit pas être considéré seulement comme une œuvre d'art (avec le puissant équilibre des masses chorales et des solistes, dans les accents desquels on retrouve les recherches de déclamation poursuivies dans *Antigone*) mais aussi comme un acte humain. Cette angoisse de Honegger devant la montée implacable des forces collectives (ceci bien en dehors de toute idéologie politique !) rejoint les méditations d'un Albert Schweitzer. Le grand penseur de « Culture et Ethique » a trouvé la solution : dans une foi qu'enflamme le respect de la vie, l'amour illimité. Honegger y aspire et y aboutira. Mais nous retrouverons tout au long de son œuvre cette protestation véhémement de l'esprit qui veut rester libre en face des puissances collectives qui mettent la liberté en péril et tendent même à la détruire.

Les Cris du Monde, bien que n'ayant connu jusqu'ici qu'une carrière relativement limitée — ce que regrettait Honegger lui-même — ont toujours produit sur les auditeurs un effet profond. J'ai pu, pour ma part, les entendre à Strasbourg (avec, comme dirigeant, Fritz Münch; les chœurs de Saint-Guillaume, et en solistes : Colette Wyss et Charles Panzera, qui y avaient déjà été applaudis à Berne...), à Besançon, sous la direction de Honegger, acclamé à un double titre (dans le cadre du Festival), à Paris, etc.... : j'en puis donc témoigner personnellement. Ils m'apparaissent comme une date dans l'histoire non seulement de l'art, mais (j'y insiste) de la

pensée de notre temps. Et je ne vois pas, pour ma part, quel autre créateur de notre époque aurait pu de telle façon les concevoir et les réaliser.

C'est la fidélité à l'esprit helvétique, et à la claire gentillesse du chant populaire suisse (tel que l'ont revigoré et développé des maîtres en tête desquels l'admirable E. Jacques-Dalcroze — qu'aimait tant Honegger —, Gustave Doret et leur lignée...) qui ont inspiré une nouvelle collaboration avec René Morax pour *la Belle de Moudon*, représentée le 30 mai 1931 au Théâtre du Jorat. Intrigue plaisante, volontairement « vaudoise » : amours du fils Praroman, dont le père est notaire à Moudon, avec la fille du cafetier Braillard, la charmante Isabelle. Malgré l'hostilité des pères, les jeunes gens finiront par s'épouser après une série de péripéties mi-vaudevillesques, mi-poétiques. La partition comporte notamment une fort plaisante ouverture et des chœurs d'une savoureuse fraîcheur.

Depuis 1925, Arthur Honegger avait écrit, à la demande d'Ida Rubinstein, un certain nombre de partitions — musique de scène et ballets — d'importance diverse, mais qui avaient resserré entre eux une vive affection. Répétons-le : on ne saura jamais rendre assez hommage à Ida Rubinstein du rôle qu'elle a joué comme mécène éclairée, pendant des années, au service de la musique, de la poésie, de la danse, de

la peinture... Les plus grands noms d'une époque figurent parmi ceux auxquels elle a commandé des ouvrages, et dont elle a ainsi stimulé le pouvoir créateur : Debussy, Strauss, Ravel, Florent Schmitt, Strawinsky, Honegger, d'Annunzio, Verhaeren, Valéry, Claudel, etc... Aussi son nom doit-il rester justement attaché à des œuvres qu'elle a suscitées : au premier rang de celles-ci figure (à côté de la Légende de Saint-Sébastien) cette *Jeanne au Bûcher* qui, depuis *le Roi David* et comme lui, fut un des messages les plus acclamés d'Arthur Honegger.

L'idée première de *Jeanne au Bûcher* « en musique » revient en effet à Ida Rubinstein : elle en saisit Claudel qui, séduit par un tel projet, et bien que d'abord hostile à une partie musicale, écrivit ce poème qui restera, on peut le penser, comme une œuvre hautement inspirée (quelles que soient les réserves que l'on puisse faire à l'égard de sa forme, dont le vieillissement paraît s'accroître si vite). De toute façon, ce texte a eu le grand mérite d'apporter à Honegger, qui s'est attaché à Claudel de façon émouvante et en a souvent témoigné, un « tremplin » remarquable. Alors que la plupart des compositeurs qui ont voulu s'associer à Claudel ont succombé sous le poids, le puissant génie de Honegger a entraîné dans son ascension le texte claudélien dans lequel il s'était abreuvé au départ. Honegger a évoqué lui-même, avec autant de précision que de chaleur, sa collaboration avec Claudel : il travailla pendant des années à *Jeanne*, de Paris

en Suisse et de Suisse en Bretagne. Il avait en effet, d'accord avec le poète, donné à la partition une importance extrême : ce vaste oratorio est écrit pour voix parlées et chantées, chœur mixte, chœur d'enfant et grand orchestre (où, notamment, les saxophones remplacent les cors, les trombones les harpes, et qui utilise les ondes Martenot).

Après un court prologue chargé d'attente et d'angoisse (qui d'ailleurs ne figurait pas encore dans la version originale), Jeanne apparaît liée au poteau. Près d'elle, Frère Dominique qui lui lit le livre de sa vie, pour en évoquer les épisodes entre tous déterminants — en remontant le cours du temps. Car on subit d'abord l'atmosphère affreuse du Tribunal : Jeanne livrée aux bêtes (Claudel joue sur le nom de Cauchon, qui devient Porcus). Juges dérisoires, foule déchaînée... Jeanne se retrouve seule, dans une nuit déchirée par de lugubres aboiements. Puis, présentées en un ballet, les figures du Jeu de Cartes s'animent pour symboliser les ignobles marchandages politiques dont Jeanne sera la victime... La nuit : des cloches résonnent, la voix des Saintes — Catherine et Marguerite — s'exaltent, prodiguent l'espoir. Bientôt surgit, tumultueux, le cortège du peuple de France qui va à Reims assister au sacre du Roi. Les cortèges, plutôt ; car la France est divisée en deux : le pays du blé et du pain, le Nord — le pays du vin, le Midi, symbolisés par Heurtebise et la Mère aux Tonneaux qui se rejoignent enfin... Et voici, dans le jour qui vient, Jeanne ramenée aux temps de son enfance,

dans la terre lorraine, avec ses rondes de petites filles et la douceur de son printemps, chantée par les « trimazos ». Les Saintes interviennent à nouveau. Jeanne proclame sa foi ardente.

Soudain, Jeanne se retrouve devant le bûcher, au moment où son supplice va être consommé. Tandis que les voix de haine montent, la Sainte Vierge apparaît à Jeanne : transfigurée, celle-ci rompt ses chaînes terrestres. Les voix du ciel triomphent : « Il y a l'amour qui est le plus fort ». Et c'est le chant du rossignol qui apporte une conclusion pure et sublime.

Sur cette succession de tableaux conçus par le poète, Honegger a réalisé une immense fresque où le parlé et le chanté se conjuguent à miracle — et qui, d'une allégresse truculente de kermesse, nous transporte à la transparente douceur d'un printemps d'enfance — tout cela restant dominé par le rayonnement pathétique qui émane de la martyre. Créée à Bâle — en oratorio — le 17 mai 1938, avec Ida Rubinstein et Jean Périer, l'œuvre fut donnée pour la première fois en France à Orléans, le 6 mai 1939, toujours avec Ida Rubinstein, sous la direction magistrale de Louis Fourestier... Elle ne tarda pas à être non seulement exécutée, mais présentée scéniquement dans les plus grandes salles d'Europe et d'Amérique, soulevant partout et toujours la même émotion unanime et enthousiaste. Ce n'est pourtant qu'en 1950 qu'elle fut représentée à l'Opéra, sous la direction de Georges





Avec sa femme, vers 1928. (*Photo Lipnitzki*).

Page précédente :

Arthur Honegger en 1928.
(*Photo Lipnitzki*).

Hirsch, en des conditions à tous égards remarquables et auxquelles les auteurs tinrent à rendre un juste hommage. Louis Fourestier, fidèle à *Jeanne*, conduisit avec ferveur l'orchestre et les chœurs (excellemment préparés par Duclos) : les protagonistes furent Claude Nollier, très belle, et Jean Vilar — que devait bientôt remplacer, dans *Frère Dominique*, Henri Doublier, infiniment émouvant; ils étaient entourés d'une équipe de chanteurs-comédiens de haut mérite. Mise en scène très vivante et pourtant respectueuse de Jean Doat, dans un décor fort beau et très intelligent d'Yves Bonnat; chorégraphie étonnante du « Jeu de Cartes » due à Serge Lifar... *Jeanne* connut un succès de public sans précédent, qui lui valut d'être maintenue au répertoire. On pourrait consacrer tout un volume aux présentations de *Jeanne au Bûcher* à travers le monde. L'ardent spiritualisme d'Honegger lui a inspiré des accents qui ne cessent de nous bouleverser; et c'est avec des larmes dans les yeux que l'on évoque la mélodie qui monte vers le ciel à la fin de l'œuvre : « Personne n'a de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime !... »

Cette conjonction Claudel-Honegger, nous la retrouvons avec *la Danse des Morts*. Mais suivons d'abord le compositeur sur une voie tout autre, où l'engage son constant désir de recherches et de renouvellement, et qui va nous valoir son heureuse collaboration musicale avec son vieil ami Jacques Ibert. — Ibert est un grand musicien, lui aussi très divers

dans une œuvre considérable : si, le plus souvent, ses aspirations et son art d'écriture musicale peuvent paraître différents des aspirations et de l'écriture de Honegger, les deux compositeurs sont tout à fait proches dans leur volonté de sincérité et de probité. Entre eux s'est donc installée une affection et une confiance profonde : et l'on s'explique donc qu'aie pu, par eux, se réaliser cette collaboration si rare (et pour cause !) de deux musiciens travaillant sur un même livret.

A l'origine de *l'Aiglon*, la curiosité toujours en éveil du directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, Raoul Gunsbourg ; celui-ci pensant que le drame justement célèbre et populaire d'Edmond Rostand offrait le double avantage d'un titre universellement connu et d'une action à péripéties pouvant être transposées en musique, pria son ami Henri Cain de réduire l'œuvre à la taille d'un livret. Cain, expert en cet ordre fort particulier de travail, y parvint avec une réelle adresse. Mais lorsque Gunsbourg chercha un compositeur, la difficulté commence. Honegger, puis Ibert, successivement pressentis, se refusent : lorsque, à la suite de nouveaux entretiens, notamment avec Fanny Heldy, la fort belle et intelligente cantatrice qui devait incarner le Duc de Reichstadt, ils décident de tenter en commun l'entreprise. Ils étaient désireux aussi de montrer que la formule du théâtre lyrique « conventionnel » pouvait être bien servie par eux — et qu'il était possible de passer du verset claudélien à l'alexandrin de Ros-

tand : c'est ce qui fut réalisé. Jacques Ibert écrivit le premier et le dernier acte, Honegger ayant choisi les trois autres (et, notamment, cet étonnant tableau de Wagram — dont Cain avait fatalement réduit le texte original, ce texte saisissant qu'Emile Faguet avait qualifié : « Beau comme un chant d'Homère »). Le lyrisme et la grâce d'Ibert, le souffle héroïque d'Honegger justifiaient les prévisions de Gunsbourg : succès éclatant le 11 mars 1937, pour la création à Monte-Carlo. Il se renouvela, en s'accroissant même, à l'Opéra de Paris (le 1^{er} septembre de la même année, sous la direction de Ruhlmann, avec, toujours, Fanny Heldy excellemment entourée). Et cela durant des années, en France et à l'étranger : ceci malgré les « mises en garde » des « spécialistes », déconcertés une fois de plus par cette orientation nouvelle des deux compositeurs. Si la dernière reprise à l'Opéra n'eut pas la même faveur, on peut penser que certaines faiblesses d'interprétation en sont la cause : car le romantisme étincelant de Rostand a gardé toute sa vertu (après *l'Aiglon* au Châtelet, le véritable triomphe du retour de *Cyrano* à la Comédie-Française le démontre avec éclat !), de même que le langage musical des deux compositeurs.

En 1937 également, Honegger fut un des compositeurs sollicités pour la partie musicale de l'Exposition Universelle de Paris : les dispositifs savants — et éblouissants ! — des jeux d'eaux et des projections lumineuses réalisés au bord de la Seine étant proposés comme thèmes d'inspiration aux mu-

siciens. Honegger, pour sa part, s'inspirant de la traduction du texte des *Mille et une Nuits* due au Docteur J.C. Mardrus, écrivit sous ce titre une cantate pour solistes et chœurs où il faisait à nouveau appel aux ondes Martenot : mais la réalisation n'en apparut pas satisfaisante.

Cependant, mis en goût par leur réussite commune de *l'Aiglon*, Honegger et Ibert s'associent de nouveau : cette fois, pour une opérette au livret tiré par Albert Willemetz (l'excellent librettiste non seulement du *Roi Pausole*, mais de nombreuses œuvres à succès : ainsi les si charmantes comédies musicales de Maurice Yvain !) du roman de Ludovic Halévy : *La Famille Cardinal*. Ce roman, qui dépeint avec une spirituelle fantaisie les aventures galantes de jeunes personnes appartenant au corps de ballet de l'Opéra voici un siècle (comme les temps ont changé !) prêtait évidemment à de joyeuses allusions : les auteurs n'y manquèrent pas, et leur vive et légère partition est riche de trouvailles plaisantes. Mais l'interprétation, confiée à des comédiens de grand talent, manquait de « chanteurs » et plus encore de « chanteuses »... La création aux Bouffes-Parisiens, le 13 février 1931, n'obtint qu'un succès modéré : ce qui, évidemment, permit aux aristarques de prendre leur revanche sur l'irritation que leur avait fait éprouver l'accueil fait à *l'Aiglon* malgré leurs propres réserves.

Ce retour à l'opérette, d'ailleurs, allait être suivi de la « mise en chantier » d'un des oratorios à la fois les plus dramatiques et les plus religieux d'Honegger : *la Danse des Morts*, nouvelle et capitale rencontre Claudel-Honegger. Le poète a précisé que, venu à Bâle pour assister à la création de *Jeanne au Bûcher*, il fut très impressionné par les « Danses des Morts » peintes ou gravées par les vieux maîtres suisses (il en avait été de même, on s'en souvient, pour Liszt, qui avait été ainsi amené à écrire sa *Totentanz*, pour piano et orchestre : variations magnifiques de spiritualité et d'éloquence sur le « Dies Irae »). Mais la *Danse des Morts* claudélienne, au lieu de s'inspirer de la verve tour à tour satirique et dramatique des artistes du Moyen Age et de la Renaissance, rejoint directement les livres sacrés, dont elle emprunte largement le texte même, particulièrement Ezéchiel et Job. C'est d'abord la résurrection des Morts telle que l'a prédite le prophète visionnaire : un coup de tonnerre formidable ouvre l'œuvre : nous sommes dans la plaine immense couverte d'ossements où Dieu a conduit Ezéchiel. Et voici que les squelettes se dressent, puis que leurs os se recouvrent de peau : leur macabre défilé aboutit bientôt à une sorte de farandole funèbre où, sur l'air du Pont d'Avignon, puis de la sinistre Carmagnole, se mêlent, frénétiquement, le Roi, le Pape, l'Evêque, le Chevalier... toute l'humanité déchaînée. Quand, sur un brusque arrêt, s'élève le Lamento — sublime inspiration de Honegger, chant pathétique du violon auquel

s'associe la voix du baryton-solo en une souveraine affirmation : « Car je sais que mon Rédempteur vit... ». Une fois encore, dans l'esprit véritable du Choral qui, après Luther, Bach et Wagner a habité Arthur Honegger. Cependant les hommes, encore dans l'ombre, sanglotent désespérément. Dieu se fait entendre et leur annonce la Résurrection. L'Espérance dans la Croix se développe, comme le rayonnement d'une auréole grandissante : et la reprise finale de la proclamation « Je sais que mon Sauveur vit... » aboutit à l'extase de la certitude.

Eléments opposés d'ampleur pathétique mobilisant toutes les puissances de l'orchestre — et de dépouillement, tumultes sonores alternant avec la sobriété grandiose des chorals, déchaînement des voix instrumentales qui scandent le tonnerre et la foudre, et voix du violon solo s'exaltant comme une prière : tout cela ne cesse de témoigner du côté mystique du génie honeggerien. Il est là, une fois de plus, dans son climat d'élection : il s'y meut comme Michel-Ange peignant ou sculptant des effigies de prophètes. Le 1^{er} mars 1940 Sacher crée *la Danse des Morts* à Bâle : la radio nous permet, au moins, d'en recueillir, le cœur serré, les échos frémissants. Le 26 janvier 1941, Charles Münch en donna à son tour, à Paris, avec la Société des Concerts, une première audition mémorable, dans laquelle la voix de Panzera s'éleva comme la voix-même de l'âme... Entre-temps, Zurich, dans la traduction allemande de Hans Reinhart, en avait créé une présen-

tation scénique. L'œuvre, depuis, poursuit une grande carrière.

Nicolas de Flüe « jeu populaire » composé par Honegger sur un poème de Denis de Rougemont pour être exécuté à l'Exposition Nationale de Zurich de 1939, a été conçue par ses auteurs comme une ample fresque volontairement simple et claire où les chœurs tiennent une place prépondérante. Le texte, de haute qualité, est divisé en quatre parties : un prologue et trois actes résumant à grands traits l'essentiel de la vie et de l'action pacificatrice de Nicolas, le saint ermite du Ranft. Après le prologue, commence l'action théâtrale proprement dite : Nicolas, également navré par les excès des gens d'armes et par ceux des gens de loi, se voue à Dieu, qui l'appelle, et, guidé par les Anges, monte au Ranft. Au deuxième acte, le sage voyant prodigue ses conseils à tous ceux qui viennent à lui : mais le tumulte guerrier de nouveaux combats retentit. L'acte dernier s'ouvre sur la discorde civile surgissant entre les Suisses victorieux : c'est pour rétablir la concorde que Nicolas, le Pacificateur, se décide à redescendre au milieu d'eux.

Or jamais peut-être Honegger n'a construit, en leur sobriété volontaire, chœurs plus magnifiquement équilibrés dans leur diversité que ceux qui illustrent *Nicolas de Flüe* : l'inspiration patriotique et religieuse a constamment dicté au musicien des pages mémorables. Mais le déchaînement subit

de la guerre, en août 1939, fit retarder la création de l'œuvre; après diverses vicissitudes dues à des circonstances vraiment exceptionnelles, elle ne put être représentée que le 31 mai 1941 à Neuchâtel, sous la direction de Charles Fallier, pour le six cent cinquantième anniversaire de la fondation de la Confédération Helvétique (une première audition en concert en ayant été donnée le 26 octobre 1950 à Solcure, avec Eric Schild et la Chorale Sainte Cécile — déjà créateurs des *Cris du Monde*. Paris ne put connaître que beaucoup plus tard cette grande œuvre : et, d'abord, grâce à la Radio qui en diffusa l'exécution qu'en donna en décembre 1952 le fidèle et fervent Philippe Strubin (avec l'Orchestre Radio-Symphonique, les chœurs de la Chantreterie, et Lovano comme récitant).

Entre *Nicolas de Flüe* et la *Cantate de Noël*, suprême message du compositeur, des années devaient s'écouler : années pendant lesquelles Arthur Honegger, avant et pendant sa longue maladie, composa quelques-unes de ses œuvres capitales : notamment les dernières Symphonies. Mais il est singulièrement émouvant de penser que cette *Cantate de Noël* devait constituer, en quelque sorte, son testament musical et spirituel. Un douloureux ensemble de circonstances entoure, d'ailleurs, sa conception et sa réalisation.

A l'origine : la rencontre de Honegger et du poète zurichois Von Arx. Ils décident d'écrire ensemble une Passion

pour le théâtre de Salgach, ce village d'Argovie étant traditionnellement le siège d'une Passion représentée tous les trois ans, avec, comme interprètes, les habitants du pays (de même qu'à Oberammergau, mais sur un plan beaucoup plus modeste). Les dirigeants de cette organisation se résolurent à renouveler entièrement leur spectacle et à lui donner un caractère infiniment plus important. Pour ce faire, tout en envisageant la construction de dispositifs modernes, ils demandèrent à Von Arx et à Honegger d'en réaliser le texte et la musique. Une Passion ! pour Honegger cela apparut comme le but tant souhaité. Il y rêva, évidemment, et se mit au travail dans la fièvre... Et brusquement, ce fut la dramatique nouvelle : Von Arx se suicidant pour accompagner sa femme dans la mort. Honegger, déchiré, referma (serait-ce pour jamais ?) la partition dont la première partie, la Nativité du Christ, était fort avancée déjà.

Les années passèrent, chargées d'événements et de travaux — puis soudain aggravées par l'évolution de la santé du compositeur lui-même. Cette grande inspiration allait-elle demeurer à l'état d'ébauche ? — Honegger compose la *Symphonie N° 5*, la *Suite Archaique*, la *Monopartita*... Un jour (sous quelle inspiration venue d'en haut ?), il se décide à reprendre la première partie de sa partition de la Passion pour composer une *Cantate de Noël*, construite sur des chants populaires de Noël de divers pays, et sur des textes liturgi-

ques. Travail à la fois délicat et difficile : car, nous disait-il avec raison, il est plus malaisé toujours de retailler que de partir à zéro.

Et, malgré la souffrance, les brusques assauts de la maladie toujours présente, les préoccupations diverses, Honegger se voua à cette besogne : avait-il l'obscur prémonition qu'elle serait la dernière ? A plusieurs reprises, cependant, il avait annoncé qu'il n'écrit plus rien, et, toujours, son héroïque volonté avait triomphé. Honegger aurait voulu que cette Cantate puisse être exécutée pour la date du vingt-cinquième anniversaire du Kammerchor de Bâle, dirigé par son ami Paul Sacher : il ne peut toutefois la terminer qu'en octobre 1953, à Zurich, où il était alors au Kantonspital. C'est le 18 décembre 1953 que la première audition eut lieu à Bâle, sous la direction de Paul Sacher³ : quelques jours à peine s'écoulèrent, et l'œuvre fut mise en répétition à la Société des Concerts du Conservatoire, à Paris, par Georges Tzipine, auquel Honegger avait exprimé sa chaleureuse confiance. On espérait sa venue aux Champs-Élysées, tous souhaitaient de le fêter à Paris comme il venait d'être fêté à Bâle. Hélas, les médecins ayant déconseillé le voyage, Madame Arthur Honegger dut revenir seule, et apporta à Tzipine les indications

3. Il me fut, hélas, impossible d'y assister : mais, averti par un message de Honegger lui-même, je pus, le 21, entendre la radiodiffusion par le poste de Beromünster. Je me souviens de l'émotion qui nous étreignit alors, et que des mots ne peuvent exprimer.

précises du compositeur. Dès les répétitions (il me souvient notamment d'une répétition, au piano seulement, dans la salle Berlioz au Conservatoire !) nous fûmes touchés au cœur, et la première audition, en janvier 1954, aux Champs-Élysées (Mollet comme baryton-solo, après Derrick Olsen à Bâle) souleva une émotion indescriptible. On savait, d'ailleurs, que Honegger était à l'écoute : et une ovation interminable, bouleversante, alla lui porter par la voix des ondes la gratitude de ses fidèles de Paris.

La Cantate est d'une construction aussi simple que parfaite. Sur des accords d'orgue et de graves accents de l'orchestre va s'élever et se développer un chœur de déploration : l'humanité anxieuse est en attente de Dieu... Soudain apparaît le message du salut : les Anges lui font écho. L'annonce de la « grande nouvelle » est proclamée par le baryton-solo. Alors, en une guirlande merveilleusement tressée des chants de Noël, en allemand, en français, en anglais, s'élèvent et s'associent, affirmant l'universalité de la célébration de Noël. Le Gloria retentit : un choral — digne de Jean Sébastien Bach — exprime, pour le Laudate, l'immense gratitude de l'humanité sauvée : l'orchestre, seul, dans une page d'une poésie exaltante, résume et groupe les chants de Noël : et l'œuvre s'achève sur ce même accord profond de l'orgue par lequel elle avait débuté.

On voudrait étudier à loisir une œuvre si parfaitement conçue et équilibrée, souligner la beauté des idées mélodiques,

mettre en lumière, une dernière fois, l'art aussi personnel qu'admirable avec lequel Honegger sait utiliser les chants populaires et les chants liturgiques. Ce qui domine toute la *Cantate*, c'est le rayonnement spirituel qui l'anime, c'est cette affirmation de foi qui, après les pages désespérées de la *Cinquième Symphonie*, apportent à l'œuvre de Honegger une conclusion soulevée par une espérance sublime.

De même que Wagner ayant achevé *Parsifal*, Honegger aurait-il pu ajouter autre chose à un pareil message ? En fait, il semble qu'il n'aie plus écrit de musique après la *Cantate* — malgré les moments de rémission que lui accordait sa santé — et notamment cet été de 1955 pendant lequel le mal semblait s'apaiser... La *Cantate de Noël*, saluée unanimement comme un chef-d'œuvre, gagna de suite l'univers entier. Après la répétition générale de la Société des Concerts, cependant qu'un public transporté remerciait longuement les exécutants, Tzipine en tête, qui venaient de servir de tout leur cœur, nous sortions, les larmes aux yeux du Théâtre des Champs-Élysées, je rencontrai Maurice Duruflé qui avait tenu à venir jouer les quelques notes d'orgue qui ouvrent et ferment l'œuvre. Lui aussi avait les paupières rougies, et ce grand musicien aimé d'Honegger, auteur lui-même d'un *Requiem* qui s'est imposé au premier rang des œuvres maîtresses de notre temps, put seulement nous dire : « Comme c'est beau, le génie !... »

II. — SYMPHONIES ET POEMES SYMPHONIQUES. CONCERTOS

Pour aborder la Symphonie — forme capitale de la musique vers laquelle il s'était de bonne heure senti attiré, Honegger attend cependant de toucher à sa quarantième année. Plus de dix ans s'écoulaient ensuite avant qu'il compose la Seconde ! Mais, dès ses premiers essais, il s'était passionné pour l'écriture orchestrale, et, très vite, il s'y sentit particulièrement à l'aise. Aussi a-t-il pu, outre le monument des cinq Symphonies, écrire une quinzaine d'œuvres symphoniques, dont plusieurs aussi importantes que significatives. Respectant le caractère chronologique de notre exposé, nous allons les énumérer ci-après, en regrettant de ne pouvoir réserver un examen — lui-même trop rapide ! — qu'aux œuvres maîtresses. Ce que nous tenons à affirmer de suite, c'est que le rôle d'Honegger symphoniste nous apparaît aussi important et exceptionnel que le rôle d'Honegger musicien de théâtre et d'oratorio et que certaines de ses œuvres symphoniques s'inscrivent, selon son vœu, comme les témoignages particu-

lièrement représentatifs et durables de l'esprit d'une époque.

C'est en décembre 1917 qu'Arthur Honegger achève son « premier poème symphonique » : *le Chant de Nigamon*. Titre mystérieux pour qui n'a pas lu Gustave Aimard (fort délaissé, je le crains, ainsi que Mayne-Reid, par les générations actuelles...). Honegger, dès l'enfance a eu un merveilleux appétit de lecture et il témoignait là aussi d'un rare éclectisme. Les récits de voyages, nous l'avons indiqué, voisinaient dans sa bibliothèque avec les romans, comme l'histoire avec la poésie et la philosophie. Ainsi avait-il été frappé par une page du « Souriquet » (légende de la perte du Canada) dans lequel le grand chef iroquois, Nigamon, avant d'être brûlé vif par les Hurons victorieux, chante son chant de mort. Et, de suite, à la faveur de cette atmosphère de drame barbare. Honegger révèle ses qualités de force pathétique, en même temps que sa maîtrise précoce d'écriture. Le jeune compositeur dirigea lui-même son œuvre en avril 1918 au Conservatoire, dans la classe d'orchestre de Vincent d'Indy. Et, en janvier 1920, Rhené-Baton, alors Président-Chef d'orchestre des Concerts Pasdeloup, dédicataire du *Chant de Nigamon*, en présentait au Cirque d'Hiver la première exécution publique.

L'été de cette même année, ayant été se retremper dans l'atmosphère alpestre de Wengen, Honegger écrit la *Pastorale d'Été* — qui ne décrit pas, mais suggère, avec une fraîcheur délicieuse (orchestre de chambre : quintette à cordes, bois et

cor). Dirigée par Vladimir Golschmann à Saint Louis le 17 février 1921, elle est aussitôt accueillie par les auditeurs avec une chaleur qui ne devait pas se démentir.

1921 : date capitale, car ce sera l'année du *Roi David*. Mais c'est d'abord celle d'*Horace Victorieux*, achevé en février 1921. A la suite de leur collaboration pour les *Dits des Jeux du Monde*, Honegger et le peintre Fauconnet avaient cherché un thème d'action musicale mimée et dansée. Leur désir de travailler sur un texte connu de tous les fit s'arrêter à l'épisode de l'histoire romaine conté par Tite-Live et qui inspira à Corneille un de ses chefs-d'œuvre les plus fréquemment joués : *Horace*. On se souvient de cette aventure héroïque. Il a été décidé que la rivalité de Rome et d'Albe serait résolue par un combat opposant trois guerriers romains et trois guerriers albains. Or le destin fait désigner pour Rome trois frères : les Horaces, et pour Albe, trois autres frères : les Curiaces, unis par une affection très vive : un des Curiaces va épouser la sœur des Horaces, Camille. Au moment où le combat semble assurer la victoire d'Albe, deux des Horaces ayant déjà succombé, leur jeune frère simule une fuite : il tue ainsi successivement les trois Curiaces, revient en triomphateur et n'hésite pas à frapper à mort sa sœur Camille dont le désespoir lui apparaît comme une offense à l'égard de sa propre victoire... Ce combat que Corneille s'est contenté de décrire en un récit devenu célèbre, les auteurs du « livret » d'*Horace Victorieux* en ont fait le centre de leur action.

Hélas, la mort prématurée de Fauconnet ne permit pas de réaliser la présentation scénique de l'œuvre, et Honegger la ramena à un poème symphonique, d'un seul tenant et d'une rare densité. Willy Tappolet, toujours si lucide dans ses analyses honeggeriennes, évoque à ce sujet le « style » des guerriers du grand peintre suisse Hodler. C'est en effet à ce rauque et véhément héroïsme des Hodler de « La Bataille de Marignan » (la décoration de la grande salle d'armes du Musée National Suisse à Zurich) que, dans sa composition comme par son écriture, violente et même souvent brutale, avec des stridences des cuivres, ce magnifique « tableau tout en muscles » fait penser. Son agressivité volontaire ne fut pas sans dérouter les premiers auditeurs, aussi bien le public de Victoria-Hall auquel le 2 novembre 1921, Ernest Ansermet en assura la révélation. Il fut créé un peu plus tard, à Paris, sous la direction de Koussevitzky... Honegger cependant possédait la certitude d'avoir réalisé, dans cette fresque à la fois si solidement construite et si véhémence de couleur, le but même qu'il s'était assigné, sous le signe de la grandeur romaine primitive. Mais il n'eut pas la joie de la voir présentée scéniquement, comme il le souhaitait (à part, toutefois, la représentation d'Essen en décembre 1927). Il faut espérer que l'Opéra aura enfin à honneur d'inscrire *Horace Victorieux* dans un programme de ballet.

Nous allons maintenant aborder plusieurs œuvres qui

témoignent du goût très marqué d'Honegger pour les puissances rythmiques de la vie moderne : sports et machines, transposés par lui et en lui, vont devenir générateurs de musique... Honegger, lui-même solide et souple, aime les compétitions sportives, et jouit de la vitesse grisante à laquelle atteignent les engins mécaniques : locomotive, automobile, avion... Ainsi, d'abord, conçoit-il comme un prélude musical à une fête sportive de jeunesse ce *Chant de Joie*, aux éclatantes affirmations qui, dès son début, est situé dans une atmosphère ample, et comme aérée, par l'exposé du thème confié aux cors. C'est Genève encore qui en eut la première audition — fort chaleureusement accueillie, cette fois, à l'occasion de la Fête des Musiciens Suisses en avril 1923, sous la direction d'Ansermet; Paris l'entendit tout de suite après grâce à Koussewitzky (3 mai 1923).

Pacific 231 devait — et ceci s'explique aisément ! — provoquer toute une littérature, dont la lecture, aujourd'hui, paraît assez savoureuse. Les « gens de métier » se divisent, en effet : mais le public, insoucieux de ces gloses et de ces discussions, « démarre » lui, dès le premier soir : le 8 mai 1924 où Koussewitzky à l'Opéra, donne le départ de cette œuvre irrésistible. Rappelons simplement, comme l'a fait le compositeur lui-même, qu'il portait depuis son enfance une curiosité admirative aux locomotives — alors à la tête des possibilités de vitesse mécanique. Mais Honegger a précisé que.

tout en choisissant comme sujet, une locomotive type Pacific n° 231 « pour trains lourds de grande vitesse », il avait en vue la traduction sonore d'une accélération mathématique du rythme. Ceci à la faveur d'une sorte de grand choral varié, sillonné de contrepoints dans la première partie. Ainsi, sans être ce que l'on peut appeler de la musique descriptive extérieure, *Pacific* n'en suggère pas moins, de façon envoûtante, après l'ébranlement haletant de la machine, la progression du mouvement jusqu'à cet instant culminant où le « cantus firmus » s'impose par-dessus le fiévreux déchaînement de l'orchestre qui nous rend sensible la griserie de la vitesse.

C'est en 1928, alors que *Pacific*, depuis cinq années déjà, tournait triomphalement sur toutes les routes de l'univers symphonique, qu'Honegger remit à Ernest Ansermet, pour le premier concert d'une nouvelle formation parisienne : l'Orchestre Symphonique de Paris (le 19 octobre 1928) la partition de son second « mouvement symphonique » : *Rugby*. Le sportif sincère et pratiquant qu'était alors, nous l'avons dit, Honegger, avait voulu cette fois transmuier en musique non plus l'élan implacable d'une machine, mais les bondissements de l'effort humain, ceci en s'inspirant d'un jeu qu'il connaissait bien : le rugby. Il y retrouvait à dessein le dynamisme du *Chant de Joie*, en ce « rondo » varié qui, après l'allégresse de son départ, évolue en les suggérant au milieu des mêlées d'une partie avant de se terminer dans un épanouissement joyeux auquel tous participent.

C'est alors seulement — en 1929 — qu'Arthur Honegger se décide à aborder la *Symphonie*, cette « symphonie pas morte » qui continue à être un des moyens essentiels d'expression de la musique d'orchestre. Il approche de la quarantaine — trente-sept ans. Son œuvre est déjà non seulement très importante par la qualité, mais très vaste : et elle lui a valu d'éclatantes réussites. Il a cependant attendu : mais une circonstance le détermine. C'est une commande de l'Orchestre Symphonique de Boston. Son ami Koussewitzky qui en a pris la direction, veut célébrer le centenaire de cette formation célèbre avec un éclat extraordinaire. Il fait appel également à Strawinsky, à Hindemith, à Ravel, à Prokofieff... Comment Honegger va-t-il aborder la *Symphonie* ? De façon très directe, encore que toujours personnelle. Il commence d'abord par la méditer longuement : à Paris, devant la Méditerranée. Il la conçoit et la construira en trois mouvements : Allegro, Adagio, Allegro — chacun de ces mouvements étant déterminé par un thème essentiel.

Le premier est un Allegro marcato, d'un effet immédiat et puissant. L'adagio s'élève, dans le développement de sa courbe mélodique, à une grandeur pathétique extrême ; et le rythme redevient prédominant avec le très vivant et bondissant Final (à propos duquel le nom de Haydn a pu être prononcé à plusieurs reprises) — qui s'élargit soudain dans une conclusion en choral. L'écriture polyphonique est traitée avec une ampleur volontaire qui ne se dément pas. Pourtant, mal-

gré son pouvoir d'émotion directe, l'œuvre ne semble pas avoir été bien comprise, et sa première audition à Paris (le 2 juin 1931, sous la direction de l'auteur, aux Concerts Straram) donna lieu à des « mouvements divers ». J'avoue m'en étonner, lorsque, voici quelques années, au Festival de Strasbourg, Louis Martin nous en assura une remarquable exécution, nous avons été tous frappés par l'intensité d'accent et l'harmonieux équilibre de l'œuvre; et nous avons compris qu'Honegger avait raison lorsqu'il s'étonnait de l'audience insuffisante qui lui avait été réservée. Lorsqu'on réalise le cycle complet des symphonies d'Honegger (ainsi que cela s'est passé à Bâle pour le grand hommage de mai-juin 1962) on se rend effectivement compte non seulement de la beauté propre, mais de l'importance d'une telle œuvre dans l'évolution du compositeur.

Nous avons vu naître *Pacific* (1924), puis *Rugby* (1928) : c'est en 1932-33 qu'Honegger complète son triptyque par le *Mouvement Symphonique N° 3*. Mais ainsi qu'il le constatait lui-même avec une ironie un peu attristée, le fait de n'avoir pas voulu lui donner de titre « figuratif » tenant lieu d'étiquette, contribua sans doute à dérouter les auditeurs — ceci aussi bien à la création de Berlin (26 mars 1933) par la Philharmonie de Berlin sous la direction de Furtwängler que lors de la première audition à Paris (Pasdeloup, 21 octobre) sous la direction d'Honegger lui-même.

José Bruyr qui sait toujours si bien concilier l'imagina-

tion poétique et l'esprit de finesse s'est complu à imaginer que ce Troisième mouvement, daté de Paris et de Chesières (hiver 1932-1933) ayant été pour partie écrit en une station valaisanne « climatique » et de sports d'hiver, pouvait évoquer pour lui la course aérienne d'un skieur... Le début de la première partie est en effet d'une tension où bondissements et accélérations nous entraînent en leur élan; la seconde partie a pour essence un chant confié au saxophone, instrument si chargé d'émotion humaine qu'Honegger sut toujours employer avec bonheur.

Entre le *Troisième Mouvement Symphonique* et la *Symphonie N° 2* près de dix années — magnifiquement remplies par ailleurs ainsi que nous le constatons en arrivant aux œuvres lyriques et aux grands oratorios — se sont écoulées sans qu'Arthur Honegger revienne à la musique symphonique « pure », sauf pour le délicat *Nocturne* (écrit pour les Soirées de Bruxelles et créé en avril 1936), d'une poésie fantasque et évocatrice, que le compositeur dirigea lui-même en 1938 au Festival International de Venise.

La *Symphonie N° 2* occupe une place à part, et au tout premier rang dans l'œuvre honeggerienne. Bien que née en effet d'une commande de Paul Sacher (ceci pour fêter le dixième anniversaire de son Kammerorchester de Bâle), elle a, du fait des circonstances (et quelles circonstances !) pris un caractère très particulier. Car la guerre avait trouvé Honegger

encore en train d'y rêver : un très court Prélude lent, déjà écrit, n'a jamais été exécuté. Puis le compositeur se trouva envahi par le tragique des événements, l'angoisse bientôt accrue, la souffrance humaine s'imposant partout. Ainsi, sans qu'il ait établi un « programme », l'œuvre s'est en quelque sorte installée, puis formulée et développée en lui. Rappelons sa propre déclaration à ce sujet. « Si cette œuvre exprime ou fait ressentir des émotions, c'est qu'elles se sont présentées tout naturellement, *puisque je n'exprime ma pensée qu'en musique et peut-être sans en être absolument conscient...* »

La *Symphonie N° 2* fut achevée à la fin de 1941. Ansermet en remit le manuscrit à Paul Sacher qui, le 18 mai 1942, en donna la première audition à Bâle. L'œuvre, bien qu'écrite pour orchestre de chambre, en dépassa bientôt les dimensions accoutumées, non seulement par l'écriture, mais plus encore par le mouvement des idées. La première partie est constituée par un Allegro haletant et sauvage, qui s'oppose à un Lamento où l'on croit entendre s'élever des sanglots. Le second mouvement — Adagio — intensifie la tension douloureuse ; à la fin seulement s'amorce, mais comme irréel encore, le choral qui terminera l'œuvre. Et le Vivace final nous entraîne en une lutte violente, où tous les archets entrent en jeu avec véhémence : cependant, peu à peu, la barrière qui semblait infranchissable s'entr'ouvre pour permettre soudain, en pleine lumière la proclamation par les violons, merveilleusement enrichie grâce à l'intervention de la trompette, d'un choral.

Il apporte — enfin — l'espérance et la certitude, en quelques mesures qui — pour employer une expression de Chateaubriand — s'épanouissent en « harmonies d'immensité ».

Charles Münch révéla à Paris cet étonnant chef-d'œuvre, qui démontrait, une fois de plus, qu'un langage de résonance éternelle peut naître des angoisses et de la ferveur d'une époque : ceci en juin 1942, au palais de Chaillot, au cours d'une soirée mémorable en l'honneur des cinquante ans d'Arthur Honegger. N'ayant pu, ce jour-là, me rendre à Paris, je ne pus entendre la Symphonie que quelque temps plus tard, ce qui me valut d'assister au concert à côté de Guy Ropartz. On sait quels sentiments profonds unissaient le grand Breton et son cadet. Ropartz n'était pas l'homme des vains discours ni des manifestations extérieures : mais comment pourrais-je oublier l'accent frémissant avec lequel, de sa voix grave et timbrée, il me dit à la fin de l'œuvre, tout simplement : « C'est cela, le génie... ».

Depuis, j'ai pu entendre bien des fois et dans des conditions fort diverses (avec les chefs et les orchestres les plus célèbres, comme avec des formations plus modestes et de jeunes dirigeants...) cette Symphonie pour cordes, et je suis sûr que mon émotion, loin de s'affaiblir, ne cesse d'aller croissant. Ainsi en est-il des chefs-d'œuvre authentiques — qu'il s'agisse de poésie, de plastique ou de musique.

En 1945, pour une commande de Radio-Zurich (l'œuvre

fut créée à son studio) Honegger se divertit lui-même — en nous divertissant — lorsqu'il écrivit la plaisante *Sérénade à Angélique*. Angélique est (on le sait) l'héroïne de l'éblouissante farce lyrique de Jacques Ibert qui porte son nom : c'est la femme irascible au caractère impossible dont son mari cherche en vain à se débarrasser : cette *Sérénade* est à l'image de son caractère, mobile et irritable. Mais, à la suite d'une commande de la fondation « Pro Helvetia » Honegger se décida à composer une nouvelle symphonie : la troisième, ceci de 1945 à 1946. Il lui donna le nom de « *Symphonie Liturgique* » : il a justifié cette appellation dans les explications développées qu'il a bien voulu donner lui-même à Bernard Gavoty — qui devait présenter l'œuvre aux Jeunesses Musicales de France à Paris, et à moi — qui ai eu ce même honneur à Strasbourg. Il a, par ailleurs, condensé l'essentiel de ces explications dans le texte qu'il a enregistré pour le disque Festival (avec « autographe vocal »). Ces quelques phrases précisent exactement sa pensée :

« .. J'ai intitulé « *Liturgique* » ma *Troisième Symphonie* bien qu'elle ne fasse appel à aucun thème de plain-chant grégorien. Ce sont les textes qui m'ont servi de support pour mieux faire comprendre mon dessein. Cette première partie est le « *Dies Irae* », le jour de la colère. L'explosion de la force, de la haine qui détruit et ne laisse rien que décombres et ruines. La deuxième « *De profundis clamavi ad te Domine* » c'est la supplication vers une force plus haute, vers

laquelle on tend les bras, à laquelle on veut offrir ce qui reste de pur, de noble, dans le fond de l'âme.

La troisième : « *Dona nobis pacem* » décrit l'implacable montée de l'asservissement de l'homme, de la perte totale de sa liberté qui l'amène à ce cri désespéré. Et la symphonie se termine par une utopique évocation de ce que pourrait être la vie dans une fraternité et un amour réciproque. »

Nous nous trouvons donc à nouveau devant une œuvre qui, sur le plan musical est « de musique pure », mais sur le plan humain apparaît comme une des confidences les plus pathétiques de Honegger. Toujours plein d'angoisse devant la misère — et la sottise — humaines, il se tourne désespérément vers Dieu et, au moment où il est à la veille de perdre confiance, la réponse d'en haut lui apporte une possibilité de paix. Donc, trois morceaux : un Allegro Marcato « *De Profundis* » qui débute dans une atmosphère sonore de roulement de tonnerre et de fanfares menaçantes (on a pu rappeler, à ce sujet, le « climat » initial de la *Danse des Morts* : la situation étant très semblable...). Le développement implacable du Dies Irae n'aura qu'une rémission : l'apparition fugitive d'un chant d'oiseau, dessiné par la flûte, tout à la fin du mouvement.

L'Adagio : *De Profundis clamavi...* est en opposition totale avec la brutalité voulue et écrasante du Dies Irae. Large plainte, exprimant l'angoisse de l'homme, interrogeant avidement le ciel, du fond de sa misère — plainte que les voix

les plus graves de l'orchestre reprennent et amplifient... Cette fois, le chant de la flûte s'élève avec une fervente douceur, et semble la voix même de l'Espérance « qui est la plus forte ».

Final : *Dona nobis pacem*. Et voici que d'abord s'organise et monte le cortège pesant et comme « désâmé » des hommes, que la souffrance abêtit. Mais en eux s'accroît l'esprit de révolte, qui aboutit à une explosion formidable, trois fois répétée : « *Da nobis pacem...* » Alors le miracle — musical et spirituel — se produit : le rythme écrasant de marche s'évanouit et un chant ineffable de ferveur retrouvée s'élève aux cordes, au-dessus duquel la voix de la flûte plane « comme jadis la colombe sur l'immensité des eaux... ». Le génie mystique d'Arthur Honegger ne s'est jamais exprimé de façon plus évidente — et plus agissante.

Créée par Charles Münch, son dédicataire et son ami de toujours à Zurich le 17 août 1946, elle fut dirigée par lui en première audition à Paris le 14 novembre. Peu après, Fritz Münch (frère de Charles), alors Directeur du Conservatoire de Strasbourg et autre grand serviteur de la musique, également ami et confident de Honegger (sur lequel nous reviendrons de façon particulière) la donnait à Strasbourg : il ne lui fallut que quelques mois pour gagner les auditoires du monde entier, Europe et Amériques.

La *Symphonie N° 4* — toute de clarté et de simplicité — est née d'un séjour au Schönenberg, la belle demeure, aux

environs de Bâle, de Maya et de Paul Sacher, et de l'affection que Honegger portait à ceux-ci. Elle n'a pas été écrite au Schönenberg, ce que précise avec raison Tappolet, mais elle en reflète le climat, si cher à tous égards à Honegger et à Andrée Vaurabourg. Hommage à l'affection, hommage aussi à ce climat de liberté et de réconfort qui, en Suisse, prodiguait, plus encore que de coutume, ses bienfaits à ceux qui venaient de pays encore accablés par les suites de la guerre, cette guerre dont on ne parvient pas à se libérer...

Honegger a lui-même indiqué que « si la « Liturgique » « se rattachait plutôt à la tradition beethovenienne, étant « dans son essence même du domaine dramatique et pathétique, la « Symphonie N° 4 » au contraire se réclame plus « volontiers de la filiation de Haydn et de Mozart, dans son « esprit et dans sa forme. » Trois mouvements : pour le premier — Allegro — après une lente introduction, se formule le thème, très développé et mélodique, dans lequel s'indique le caractère pastoral. Celui-ci, à la faveur de la multiplication des thèmes surgissant l'un après l'autre, ira s'accroissant, puis ensuite s'apaisant — jusqu'au retour à la douceur initiale... Au Larghetto, un chant populaire bâlois « z'Basel a me'm Rhy » (A Bâle sur mon Rhin) est introduit par le compositeur (et situe, en quelque sorte « géographiquement » l'œuvre !), à côté d'un thème de passacaille : allégresse et légèreté, les instruments à vent jouant un rôle prédominant. Quant au Finale, Honegger lui-même précise que la construc-

tion en est un peu complexe, mais cette complexité de structure n'atteint pas l'auditeur, tous les jeux polyphoniques sont brillants et délicats. Un épisode « adagio » intervient, lui aussi, doux et tendre; puis la joyeuse évocation du célèbre « Carnaval » à Bâle éclate au-dessus de la conclusion. On comprend le sous-titre latin : *Deliciae Basilienses*. Ecrite avec une légèreté orchestrale très proche de l'orchestre de chambre proprement dit, la *Quatrième Symphonie* fut créée à Bâle le 21 janvier 1947, sous la direction de Paul Sacher.

1947 : l'année noire où, soudain, Honegger est foudroyé en pleine force. Composera-t-il encore ? Il commence par en douter. Mais son génie, intact, veille, et, très vite, lui dicte de nouvelles œuvres. Ainsi, dès 1948, la si belle Suite d'orchestre qu'il tire de la partition d'*Amphion* : nous avons déjà parlé, au chapitre sur le théâtre, de l'œuvre et de ce triptyque symphonique qui la résume sous le titre : *Prélude, Fugue et Postlude*, créée à Genève le 3 novembre 1948 par Ansermet.

D'autres inspirations le visitent : et voici que, dans l'été de 1950, il se décide à tenter la composition d'une nouvelle Symphonie. Celle-ci porte douloureusement la marque de l'état de souffrances physiques et d'angoisse du musicien. Cette inquiétude — que nous avons toujours sentie présente en lui, et qui nous apparaît une forme essentielle de l'esprit religieux non encore équilibré — cette inquiétude se manifeste ici de façon tragique à travers le drame personnel de

Honegger. D'autant qu'il se refuse, cette fois, à ouvrir — même à entr'ouvrir ! — la porte derrière laquelle chante l'espérance. Cette voix d'espoir qui intervient et conclut de façon si exaltante dans les deuxième et troisième Symphonies, dans *Jeanne au Bûcher*, dans la *Danse des Morts*, Honegger semble ne plus vouloir l'entendre et la faire entendre... Sera-ce définitif ? Non, heureusement : la *Cantate de Noël* nous réserve la réponse si ardemment souhaitée. Mais dans la *Symphonie N° 5* tout est drame, et drame d'une terrible violence.

Premier mouvement : grave. Il débute par une sorte de portique grandiose fait de puissants accords, qui aboutit à un cri déchirant (clarinette basse et trompettes). Et le développement, qui s'achèvera en une sorte d'évanouissement, demeure impitoyable. Le Scherzo, lui aussi, a quelque chose d'hallucinant : jeu sonore dépouillé, quasi écorché, interrompu à deux reprises — mais un instant seulement — par la plainte d'un bref adagio. Enfin l'Allegretto final, où Honegger rassemble toute ses forces en une de ces marches barbares où s'exprime un côté de son génie. Mais aucune n'a atteint ce caractère d'écrasante agressivité qui aboutit à une sorte d'éclatement d'agonie. Puis plus rien, qu'un suprême battement de grosse caisse, comme un râle définitif. Le néant.

Cette œuvre tragique a été créée à Boston, le 9 mars 1951, sous la direction, toujours, de Charles Münch : dès le 7 mai 1951, il en donnait la première audition en Europe.

Mais nous sommes nombreux encore à conserver une impression ineffaçable de la soirée du 25 juin 1951, au Festival de Strasbourg, où Honegger, présent au milieu de ses fidèles amis d'Alsace, désigné aux auditeurs par Charles Münch, fut interminablement acclamé par un immense public debout et transporté.

La *Symphonie N° 5* a été appelée par Honegger : « di Tre Re ». Il s'est expliqué avec bonne humeur, précisant que depuis Beethoven il ne pouvait y avoir d'autre « Cinquième », tout court, et que ces « tre re » n'étaient pas une allusion aux Rois Mages ni à d'autres porteurs de couronnes, mais s'expliquant tout simplement par les trois « ré », dernière note de chaque partie.

Après la *Symphonie N° 5*, Honegger n'écrira plus, pour orchestre seul, que deux œuvres : la *Suite Archaïque* et la *Monopartita*. Bien que celle-ci soit la dernière en date (1951), nous préférons en parler de suite, car elle s'associe directement à la Symphonie « di Tre Re » : elle reprend en effet en une suite unique (d'où l'indication « mono »...) et concentrée en six parties enchaînées, l'essentiel des idées de la symphonie, avec une lucidité et une sobriété exemplaires. Commandée par la Société de la Tonhalle de Zurich pour les fêtes du six centième anniversaire de l'entrée du Canton de Zurich dans la Confédération Helvétique, elle a été créée

sous la direction de Hans Rosbaud, interprète particulièrement qualifié de Honegger, le 12 juin 1951.

Auparavant, donc, en 1950, il avait écrit pour le Louisville Symphony Orchestra une suite symphonique en quatre tableaux : la *Suite Archaïque*. Le mot « archaïque » ne doit, ici, donner lieu à aucun contre-sens : il ne s'agit pas d'une succession de pastiches mais d'une composition suggérant des « temps lointains » et s'inspirant, de ce fait, — pour partie seulement — des formes anciennes. La puissante Ouverture introduit, aux cuivres, un psaume huguenot de caractère funèbre : là encore, on a l'impression d'un portail mystique permettant d'accéder à l'intérieur de l'œuvre. Le second mouvement, Presto, est une pantomime d'une rapidité extrême. Le troisième : Ritournelle et Sérénade, offre un caractère dansant. Et le final : Processional, nous ramène à l'ampleur religieuse du premier mouvement et constitue une grandiose « sortie »

L'œuvre a été créée le 28 février 1951 sous la direction de R. Whitney par le bel orchestre « Louisville Symphony Orchestra » (pour lequel Jacques Ibert, ami fraternel d'Arthur Honegger, écrivit de son côté un « Louisville Concert...»). Mais l'on peut penser qu'en plus de sa carrière symphonique, elle devrait aussi s'imposer comme musique de ballet. Car elle suggère constamment les évolutions rythmiques et la danse, auxquelles Honegger s'était toujours vivement intéressé, et dans le domaine desquelles, surtout à la faveur de sa collabo-

ration avec Serge Lifar, il aboutit, nous allons le voir, à des résultats particulièrement attachants.

LES CONCERTOS

On sait de quelle défaveur fut, à la fin du siècle dernier et au début du XX^e siècle, entouré le mot « concerto ». De grands compositeurs se refusèrent alors à en écrire, considérant que le « genre » — auquel ils reprochaient de sacrifier l'esprit de la musique à la recherche de virtuosité, oubliant les nombreux chefs-d'œuvre qu'il avait inscrit à son livre d'or ! — était périmé, et qu'il n'y avait plus rien de neuf à en espérer... Cet ostracisme, comme toute chose excessive, ne pouvait durer, et l'éclipse du concerto fut suivie d'une remontée rapide à laquelle, chez nous, un Ravel contribua avec tant d'éclat.

Honegger devait donc, lui aussi, écrire des concertos : toutefois, il n'a abordé que deux fois la forme traditionnelle de concerto, et une fois seulement le Concerto di Camera. Et les trois œuvres, dans leur diversité, témoignent de cet art de construire qu'Honegger proclamait être une des vertus essentielles du créateur. D'où leur harmonieuse beauté.

Le *Concertino de piano* a été composé en automne 1920 : Delannoy se rencontre avec Tappolet pour y reconnaître un



Arthur Honegger à son piano en 1949. (*Photo Lipnitzki*).

Page suivante :

Arthur Honegger.
(*Photo Lido*).



à Jacques Peschotte qui aime la musique
qui témoigne d'une grande indulgence pour
certain musicien que je connais bien

prolongement et un assouplissement dans le style et dans l'écriture, de la musique de chambre antérieurement composée par Honegger. Quatre mouvements enchaînés, tous quatre sous le signe de la grâce inspirée. Dès le début de l'Allegro molto moderato, le dialogue s'engage entre le soliste et l'orchestre : il se développe en jeux, à la fois subtil et allègre de motifs alternés. Le piano ouvre le Larghetto sostenuto : la tendresse de cette page toute baignée de souffles champêtres rappelle le charme de la *Pastorale d'Été*. Opposition complète avec le véhément Allegro, puis avec le Finale dont le rythme et l'écriture ne sont pas sans rappeler l'influence du jazz... L'œuvre connut dès sa création, le 23 mai 1945, à l'Opéra, sous la direction de Serge Koussewitzky, un très vif succès auquel fut justement associé son incomparable interprète : Andrée Vaurabourg. Elle devait, accompagnant Honegger dans ses voyages de musique, faire applaudir le Concerto (qui lui est dédié) dans le monde entier.

Cinq ans plus tard, c'est le *Concerto de violoncelle* (composé pendant l'été de 1929) qui, sous la direction du fidèle Koussewitzky, fut créé à Boston le 17 février 1930. L'interprète en était Maurice Maréchal : notre grand violoncelliste était alors à l'apogée de sa brillante carrière. Il admirait et aimait Arthur Honegger, qui lui dédia l'œuvre. — De même que le Concerto de piano, le Concerto de violoncelle se joue sans interruption : il comprend trois parties. Après la vivante

et très originale construction de l'Allegro, où, à plusieurs reprises les cordes de l'orchestre scandent le chant du soliste. le second mouvement — lento — s'élève avec une lancinante mélancolie (qui, pour Tappolet, serait inspirée d'un chant indien...). Une cadence qui, comme au temps du classicisme antérieur au romantisme, est laissée à l'interprétation du soliste et lui permet de s'exprimer à son gré, précède le Final, déterminé par un thème rythmique proposé par le violoncelle, auquel succède un développement mélodique qui provoquera, entre le soliste et l'orchestre, une véritable compétition de caractère allègre et de sonorité infiniment plaisante.

Ce n'est qu'en 1948 que Honegger reviendra — pendant l'automne — à l'écriture concertante, avec le *Concerto di Camera* où, cette fois les instruments solistes sont la flûte et le cor anglais. L'œuvre est tout entière placée sous le signe de la poésie : poésie délicatement pastorale dans l'Allegro cantabile — puis d'une sensibilité infiniment nuancée dans l'Andante — enfin d'un esprit éblouissant dans le Finale. Le *Concerto di Camera*, commandé par Elisabeth Coolidge-Sprugne, a été créé par Paul Sacher et son Collegium Musicum à Zurich, le 6 mars 1949 (solistes : André Jaunet à la flûte et Marcel Saillet au cor anglais). Elle aussi a poursuivi une brillante carrière justifiée par son pouvoir de séduction.

III. — MUSIQUE DE SCENE, MUSIQUES DE FILMS ET DE RADIO, BALLETS ET DANSE

A côté des œuvres lyriques et des grands oratorios, Honegger, témoignant ainsi de l'attraction qu'a toujours exercé sur une partie de son inspiration l'art du spectacle sous ses aspects les plus divers, a composé un grand nombre de partitions de musique de scène et de musique de films, ainsi que des partitions pour la T.S.F. et des ballets. Tappolet souligne en effet que plus d'un quart de l'ensemble de l'œuvre honeggerienne — qui totalise près de deux cents ouvrages — est constitué par des musiques de films et de radio ! Elles sont évidemment d'importance fort diverse. Réservant aux ballets la dernière partie de ce chapitre, nous tenons de suite à souligner la puissance de travail du créateur qui, tout en se passionnant pour de grands ouvrages, menait à bien avec toujours autant de conscience et d'art, ces compositions dont nous allons tenter le « survol ». Car nous ne pourrions en effet entrer dans le détail de ces œuvres (beaucoup, hélas,

risquent de ne plus jamais être entendues, surtout pour ce qui est de la musique de films !) ainsi que nous le souhaiterions.

MUSIQUE DE SCÈNE ET PRÉLUDES

C'est lorsqu'il était encore au Conservatoire que Honegger écrivit un *Prélude pour Aglavaine et Selysette*, de Maeterlinck, qu'il dirigea lui-même à un des exercices de la classe de Vincent d'Indy (3 avril 1917). D'esprit impressionniste, et même debussyste (ceci de l'avis même de son auteur) cette page permet d'inscrire Honegger dans la glorieuse phalange des musiciens inspirés par le grand écrivain belge.

Or c'est pour une œuvre d'un autre poète de Belgique, Paul Méral, que Honegger va écrire sa première partition de musique de scène ! Ceci, à la demande de la cantatrice Jane Bathori : cette belle musicienne dont le rayonnement et l'influence se sont exercés de façon si importante en des sens si divers, cette chanteuse exceptionnelle, qui était aussi une pianiste accomplie, avait entrepris, au Théâtre du Vieux-Colombier (dont Jacques Copeau, parti en Amérique, lui avait laissé pour partie la direction) un effort courageux et attachant. Elle décida notamment de monter les *Dits des Jeux du Monde*. Honegger faisait partie du petit orchestre qu'elle avait constitué : et elle avait entendu — et admiré — les

premières œuvres du jeune compositeur. Elle n'hésita donc pas à le choisir pour l'importante illustration musicale des *Dits* : dix danses et deux interludes qu'il fallut écrire pour une formation limitée : quatuor à cordes, contrebasse, flûte, trompette, batterie et « bouteillophone » (qui, dans la pratique, fut remplacé par le triangle). Il fallait que la partition puisse être exécutée pour le mois de décembre 1918 : on était déjà en mai !

Ce « mystère » comportait donc trois morceaux symphoniques et une succession de danses symphoniques où intervenaient la Nature (le Soleil, la Montagne, la Mer, le Sol), l'Amour (l'Homme et la Femme), la Mort. D'écriture très nouvelle — le jeune compositeur indique qu'il était alors influencé (à sa façon) par Schönberg et par Strawinsky — l'œuvre fut accueillie par des « mouvements divers », comme il était à prévoir. On discuta, on admira aussi (les beaux costumes du peintre Fauconnet retinrent l'attention). La collaboration avec Jane Bathori se prolongea. D'abord, une partition pour la *Mort de Sainte Alméenne*, de Max Jacob — qui ne fut d'ailleurs pas représentée (Pierné en dirigea l'Interlude aux Concerts Colonne en 1920) ; puis une pour la *Danse Macabre* de Carlos Larronde — Odéon 1919 ; une pour le *Saül* d'André Gide — Vieux-Colombier 1922 ; une pour l'*Antigone* de Jean Cocteau — Atelier 1922. Ces compositions étaient toutes révélatrices du goût et du sens du théâtre d'Honegger : elles ne furent d'ailleurs pas gravées. Notons aussi que pour la

bouffonnerie de Jean Cocteau : les *Mariés de la Tour Eiffel*, présentée aux Champs-Élysées par les Ballets Suédois, dont les « Six » avaient composé la musique, Honegger avait écrit une marche burlesque (juin 1921).

De 1923 à 1952, Honegger écrira une vingtaine de partitions de musique de scène, d'une étonnante diversité. Car s'il illustre musicalement Sophocle et Eschyle, Machiavel et Shakespeare, Musset... les auteurs modernes et contemporains ne l'attirent pas moins : d'Annunzio et Maeterlinck, Gide et Claudel, Romain Rolland et Saint Georges de Bouhélier, Maurice Rostand et Synge, Obey et Camus... En voici d'ailleurs la liste chronologique, telle que l'avait établie Marcel Delannoy : *La Tempête* - Shakespeare (Odéon 1923), *Liluli* - Romain Rolland (Art et Action 1923), *l'Impératrice aux Rochers* - St-Georges de Bouhélier (Opéra 1925), *Phaédre* - d'Annunzio (Rome 1926), *Quatorze Juillet* - Romain Rolland (Alhambra 1926), *Liberté* - Maurice Rostand (Alhambra 1937), *la Mandragore* - Machiavel (Théâtre Fontaine 1941), *L'Ombre de la Ravine* - Synge (Théâtre Fontaine 1941), *Les Suppliantes* - Eschyle (Stade Roland-Garros 1941), *Huit cents mètres* - André Obey (Stade Roland-Garros 1941), *la Ligne d'Horizon* - Serge Roux (Bouffes-Parisiens 1941), *le Soulier de Satin* - Paul Claudel (Comédie-Française 1943), *Charles le Téméraire* - René Morax (Théâtre du Jorat 1944), *Prométhée* - Eschyle, traduction Bonnard (Théâtre d'Avenches 1946), *Hamlet* - Shakespeare, traduction A. Gide (Théâtre Mari-

gny 1946), Œdipe - Sophocle, traduction André Obey (Théâtre des Champs-Élysées 1947), l'Etat de Siège - Albert Camus (Théâtre Marigny 1948), On ne badine pas avec l'amour - Alfred de Musset (Théâtre Marigny 1951), Œdipe-Roi - Sophocle, traduction Thierry Maulnier (Comédie-Française 1952).

L'importante partition de *Phèdre*, créée à Rome en 1926 par Ida Rubinstein (qui la présenta ensuite à l'Opéra de Paris), d'un caractère âpre et ardent, parut à Honegger mériter une survie, et il en tira une suite d'orchestre. Par contre, pour les musiques de scène composées de 1941 à 1952 (une dizaine) Willy Tappolet signale qu'une seule, celle du *Soulier de Satin*, constituée par des pièces brèves mais d'un très beau caractère, a été publiée. Grâce aussi à Jean-Louis Barrault, les représentations de Claudel au Théâtre de France nous ont valu, sous la direction de Boulez, de pouvoir réentendre les partitions écrites pour le *Soulier de Satin* et pour *Tête d'Or* (primitivement pour la Radio). Cette dernière avait été composée en 1948 pour la diffusion par la Radio du drame claudélien, qui ne devait être présenté scéniquement qu'après la mort du poète.

MUSIQUE DE FILMS

Quand Bernard Gavoty interrogea Honegger sur la question de la musique de film, il reçut une réponse très lucide,

et dont la dernière partie mérite assurément d'être reproduite : « Je me suis adonné à la musique de films pour différentes raisons. Là, j'ai le travail assez aisé, possédant la technique nécessaire pour écrire vite. D'autre part, le sujet m'est fourni par l'image, qui me suggère immédiatement une transposition musicale... »

D'autre part, Honegger a consacré deux articles de son volume « Incantations aux Fossiles » à diverses questions soulevées par le travail en commun des compositeurs et des cinéastes; il plaide avec chaleur pour la défense des musiciens et se plaint que, trop souvent, les cinéastes les traitent comme de simples manœuvres. Mais il reconnaît que, pour un compositeur, écrire de la musique de films constitue une source de revenus très appréciable — tout en regrettant que, de ces partitions parfois considérables et composées par des musiciens de haute valeur, il ne reste trop souvent rien...

Constatons objectivement qu'Honegger a beaucoup travaillé pour le cinéma : il a fait la musique de trente films, plus cinq « documentaires » et deux « dessins animés ». Mais, pour ces travaux, il a presque toujours fait appel à des collaborateurs qui étaient aussi ses amis. Arthur Hoérée l'a assisté pour dix films; Roland Manuel et Jolivet pour trois; Jaubert, Thiriet, Harsany, Milhaud-Désormières pour deux; Oberfeld pour un seul. Il est d'ailleurs intéressant de parcourir la liste des noms des auteurs dont les œuvres ont inspiré ces films. On y trouve nombre de grands écrivains français et étrangers :

Hugo, Ramuz, Balzac, Théophile Gautier, Tourguenieff, Dostoïewsky, Jack London; des auteurs modernes et contemporains : Jean Aicard, Giono, G. Neveux, Anouilh, Kessel, J. Richepin, Zimmer... et peu de spécialistes de cinéma : Gance, Lherbier, Baroncelli, Jeanson. Pour les dessins animés, l'un (l'Idée) a été inspiré par le dessinateur Franz Nasereel. l'autre (Callisto) par André Marty, illustrateur du talent le plus délicat, esprit poétique et ami de tout temps (ainsi que sa femme, la violoniste Marty-Zipelius) d'Honegger et de Madame Honegger.

Dès 1923, la rencontre d'Abel Gance avait conduit Honegger au cinéma, et pour des œuvres de grande étendue. Rappelons que le cinéma était encore « muet » : les partitions écrites à ce moment-là devaient donc être exécutées par un orchestre pendant la projection. La Roue (1923) fut suivie de Napoléon, pour lequel Gance réalisa , avec de grands moyens, un film qui fit alors sensation (1927). Puis Honegger, en 1934, collabora avec Roland Manuel pour un film parlant, Roi de Camargue, tiré d'un savoureux roman provençal de Jean Aicard; et ce fut ensuite : Rapt ou la Séparation des Races, d'après Ramuz, partition également étendue, et créant avec sensibilité une « atmosphère suisse » (1934, avec Hoérée), Et, pour les Misérables, tirés du chef-d'œuvre de Victor Hugo, il réalisa (avec Maurice Thiriet) une partition importante comprenant des épisodes symphoniques très développés, dont il devait tirer deux suites d'orchestre (1934). Mais, ne pouvant

nous attarder dans le détail, nous donnons ci-après la liste des films, par ordre chronologique, telle que l'ont établie José Bruyr et Gilbert Chapallaz : La Roue (1923), Napoléon (1927), Les Misérables (1934), Rapt (1934), Roi de Camargue (1934), l'Idée (1934), Cessez le feu (1934), Crime et Châtiment (1934), le Démon de l'Himalaya (1935), l'Equipage (1935), Mayerling (1935), les Mutinés de l'Elseneur (1936), Nitchevo (1937), Mademoiselle Docteur (1937), Marthe Richard (1937), la Citadelle du Silence (1937), Regain (1937), Passeurs d'Hommes (1937), Miarka (1937), Pygmalion (1938), l'Or dans la Montagne (1939), Cavalcade d'Amour (1940), le Journal tombe à cinq heures (1942), Huit hommes dans un château (1942), Antiquités de l'Asie occidentale (1943), Secrets (1943), Callisto (1943), le Capitaine Fracasse (1943), Mermoz (1943), Un seul amour (1943), Un ami viendra ce soir (1945), les Démons de l'Aube (1946), Un Revenant (1946), Bourdelle (1950), Paul Claudel (1951)...

De même que pour les Misérables, Regain permit à Honegger d'extraire deux suites symphoniques de la partition du film; il devait, une fois encore, transformer pour le concert

Note. — Pour compléter ces indications sur Honegger et le cinéma, signalons encore deux œuvres d'un caractère particulier : le film monté par Jean Mitry sur la partition de Pacific, tentative de réel intérêt; — le « court métrage » sur Honegger réalisé par Georges Rouquié, et tourné pour la plus grande partie dans l'atelier du Boulevard de Clichy peu avant la disparition du compositeur (en utilisant également divers documents).

des parties symphoniques (fort belles) de Mermoz. Mais dans la plupart de ces films, il y avait des pages émouvantes ou charmantes, et toute une guirlande de chansons et de mélodies — qui mériteraient de refleurir, fût-ce par la radio et le disque. Sera-t-il possible d'y arriver ?

MUSIQUE DE RADIO

A bien des reprises, Honegger a dénoncé les méfaits de la Radio, mal utilisée : mais je ne crois pas qu'il ait jamais été plus sévère que dans une page d'Incantation aux Fossiles, où il condamne : « l'influence dégradante de la Radio, qui inonde l'univers des plus vulgaires élucubrations... ». Et certes, il n'a que trop raison en un sens : mais la Radio, comme la langue dans le fameux apologue d'Esopé, peut apporter le pire et aussi servir le meilleur. Car, qu'il s'agisse de musique ou de textes, elle n'est qu'un instrument, qu'un véhicule ; ses défenseurs peuvent donc répondre à peu près dans les termes employés par Honegger pour la condamner qu'elle enchante l'univers en diffusant les plus purs chefs-d'œuvre... Mais cela, Honegger a dû le penser aussi, car nous allons le trouver, pionnier infatigable, sur la route de la Radio comme nous venons de le suivre sur les routes du film.

Dès 1933, premier essai et fort encourageant (avec de vastes développements choraux) pour la diffusion des poèmes

dramatiques de son ami Carlos Larronde, *Les Douze Coups de Minuit*, qui évoquaient la construction d'une cathédrale (Radio-Colonial 1933). Ensuite — pour mémoire — *Pasiphaé*, décorant un texte de Montherlant qui ne fut pas diffusé. En 1935, pour le Studio Radiophonique de Genève (qui le diffusa, le 4 mars 1935, sous la direction d'Hermann Scherchen), une « fantaisie » sonore : *Radio-Panoramique*, dans laquelle Honegger, raillant le constant et fâcheux mélange que trop d'auditeurs de la Radio provoquent en manipulant leurs boutons (sautant d'un mouvement de symphonie à un « chorus » de jazz, d'une mélodie à une marche militaire) s'est divertie à imaginer une sorte de pot-pourri où il enchaîne ironiquement les expressions musicales les plus diverses (utilisant les instruments à vent, la batterie, un piano, un orgue, un chœur, des solistes !).

Avec le *Christophe Colomb* de William Aguet, nous arrivons à une œuvre très complète et à une belle harmonie. L'excellent texte d'Aguet — vivant et direct — a permis à Honegger d'équilibrer et d'écrire sa partition dans un esprit analogue à celui de ses partitions de films. Elle est en effet fort heureusement variée, tantôt familière, tantôt épique, constamment pathétique comme l'aventure même de Colomb. Nous retrouvons au pupitre Ernest Ansermet, un des plus grands et utiles serviteurs de la musique, et particulièrement fidèle à Honegger (première exécution au poste de Sottens,

le 16 avril 1940, avec l'orchestre et les chœurs de la Suisse Romande).

L'accord en profondeur qui s'était établi entre Honegger et Aguet les détermina à composer ensemble deux autres œuvres radiophoniques : en 1944, ce sont les *Battements du Monde*. Une belle et généreuse idée : un hommage ému aux jeunes hommes victimes de la seconde guerre mondiale, exaltant un idéal de pitié fraternelle, et se terminant par une prière universelle au Christ. Ansermet en est également le créateur à la Radio de Lausanne (18 mai 1944). Et il en fut de même pour ce *Saint François d'Assise* que les auteurs eux-mêmes ont tenu à « situer » dans une brève préface : « *Saint François d'Assise* n'est pas un « jeu radiophonique » mais le pieux hommage d'un compositeur et d'un écrivain à Celui pour qui le langage de Dieu, des hommes et des bêtes n'avait plus de secret. » C'est en effet un poème d'une haute spiritualité, mais aussi d'une saveur extrême. Ansermet communiqua sa propre ferveur à l'Orchestre Romand et au Chœur de la Tour-de-Peilz, dirigé par Carlo Boller, l'excellent Cuénod interprétant Saint François — 3 décembre 1949, Lausanne.

Enfin, en 1951, glorification d'un autre François, non plus saint, mais poète : pour la lyrique et touchante *Rédemption de François Villon* de son ami José Bruyr, Honegger composa une partie musicale brève, mais qui prolonge d'har-

monies cet hommage au grand inspiré des Testaments et des Ballades.

MUSIQUE DE DANSE ET BALLETS

Honegger, esprit toujours en éveil, ne pouvait assurément pas rester indifférent à l'évolution de la danse (déterminée essentiellement par Serge de Diaghilew et ses Ballets Russes au début du vingtième siècle) et aux nouvelles conjonctions de la danse et de la musique : il a, de ce fait, composé un certain nombre de partitions de ballets. Mais il était le premier à établir des différenciations, n'attachant que peu d'importance à certaines œuvres de circonstance — dont, d'ailleurs, il n'avait le plus souvent pas voulu faire graver la musique et qui ont pratiquement disparu. Nous inspirant de ses propos, nous ne nous attarderons pas à ces premières compositions, et ne les citerons que pour mémoire : ainsi *Vérité-Mensonge* (1920) pour un ballet de marionnettes d'André Hellé (le dessinateur de la « Boîte à Joujoux » de Debussy) ; — *Skating-Rink*, sur un thème de Canudo, pour les Ballets Suédois (1921) ; — *Fantasio* pour un ballet-pantomime de Georges Wague (le grand mime disparu qui a renouvelé l'esprit de la pantomime dramatique et exercé, pendant plus d'un demi-siècle, une influence considérable) (1922) ; — *Sous-Marine*, pour un ballet de la danseuse Carina Aré

(1924) ; *Roses de Métal*, pour un ballet d'Elisabeth de Clermont-Tonnerre (1928).

La rencontre d'Ida Rubinstein devait, nous ne saurions trop le rappeler, être le point de départ d'une série de grandes œuvres. Ainsi, après *Amphion*, dont nous avons souligné l'importance dans le chapitre consacré aux œuvres dramatiques, après l'orchestration de pages de J.S. Bach pour le ballet *Les Noces d'Amour et Psyché*, nous retrouvons Ida Rubinstein à l'origine de *Sémiramis*, que la grande mécène créa à l'Opéra de Paris en 1934 (en même temps qu'une autre « commande » associant également des noms célèbres : le *Perséphone* d'André Gide-Strawinsky). Paul Valéry s'était inspiré de la légende de Sémiramis : l'amour soudain de la Reine pour un des rois captifs qui lui sont amenés prisonniers et enchaînés ; puis leur brève passion, tragiquement interrompue, Sémiramis tuant elle-même cet amant dont elle a pris peur. Et Sémiramis, ayant connu l'amour d'un être humain, se livre au feu du soleil qui la consume... Malgré l'élévation du poème et la réelle beauté de la musique, l'œuvre (où le « parlé » était très développé) ne « porta » pas sur le public. Honegger le constate, en concluant avec une belle philosophie : « L'insuccès de *Sémiramis* fut amplement « compensé par la joie du travail accompli aux côtés de Paul « Valéry : il était non seulement un grand poète, mais un « charmant homme... ».

En rappelant qu'en 1937 Arthur Honegger écrivit la

musique d'un ballet : *Un oiseau blanc s'est envolé...* dont le scénario était dû à Sacha Guitry, soulignons que le compositeur a été toujours attiré par l'aviation, et a trouvé une source d'inspiration dans la lutte héroïque de l'homme qui veut voler, contre les éléments déchaînés. Serge Lifar avait réglé la chorégraphie de « *Un oiseau blanc...* ». Lifar s'était lié de grande affection avec Honegger dont la personnalité créatrice brûlante l'avait conquis, et il lui garda le plus fidèle souvenir.

C'est d'ailleurs pour Lifar qu'Honegger, séduit lui aussi par des aspirations aussi originales que passionnées, réalisa une partition d'un caractère très particulier : *Icare*. Lifar, en effet, qui avait conçu le scénario, travailla en liaison absolue avec le compositeur; ils cherchèrent ensemble les rythmes qu'Honegger illustra d'effets sonores très impressionnants (et d'ailleurs, avec une technique différente, préfigurant souvent des réalisations présentées des années plus tard par la musique « concrète »). Car, pour *Icare*, l'orchestre traditionnel est remplacé par un ensemble d'instruments à percussion, par des bruits, par l'utilisation rythmique des chœurs. Ainsi la légendaire aventure d'Icare : son envol, son ascension, sa chute — ont bénéficié d'un décor sonore de réelle beauté (Honegger, toutefois, pour diverses raisons, ne signa pas la partition...). Par contre, en conjonction encore avec Lifar, et cette fois sur un harmonieux poème de Gabriel Boissy, inspiré par le lyrisme de l'Ancien Testament, il donna à l'Opéra

en février 1938 le *Cantique des Cantiques*, sous la direction de leur ami Philippe Gaubert, alors Directeur de la Musique à l'Opéra, Lifar étant naturellement le magnifique protagoniste.

Une œuvre fort intéressante, dont le demi-échec semble dû à l'insuffisance de la présentation chorégraphique et scénique (notamment pour ce qui est des projections colorées qui auraient dû jouer un rôle déterminant) : la *Naissance des Couleurs*, fut ensuite présentée à l'Opéra en 1940. En 1943 cependant, Honegger écrit pour l'Opéra — qui devait le créer en 1945 — un ballet d'inspiration helvétique : *l'Appel de la Montagne*. L'argument — fort poétique — de Favre le Bret nous transporte à Interlaken au début du dix-neuvième siècle : fête paysanne concours de danses, épreuves de lutte... Un jeune Ecossais, n'ayant pu se faire aimer d'une belle paysanne, part à l'assaut de la haute montagne, qui l'appelle irrésistiblement. Mais, brisé par sa pénible ascension, il perd connaissance. La Vierge des glaciers lui apparaît alors et l'emmène dans son palais de rêve et de glace... Il pourra cependant revenir à la vie, et redescendre vers les hommes. Après la fort pittoresque et vivante première partie, utilisant avec une maîtrise savoureuse (dont Honegger donna tant de preuves !) des chants et des danses populaires, un interlude symphonique puissamment dramatique suggérerait l'ascension, périlleuse et douloureuse, du jeune homme fasciné par le mystérieux « Appel de la Montagne »... Des éléments « folk-

loriques » et agrestes de sa partition, Honegger a tiré une suite d'orchestre très colorée : *Jour de Fête suisse* (1950).

Une fois de plus, la critique se divise et les opposants s'élèvent avec une rare violence contre une œuvre dont ils ne veulent admettre ni le sens, ni la réalisation. Et, malgré la direction de Fourestier et la saveur de la chorégraphie, *l'Appel de la Montagne* ne fit qu'une brève carrière, ce que l'on peut regretter.

Honegger devait une fois encore collaborer avec Lifar pour un ballet de grande dimension : *Choto Rostaveli*, construit sur une légende géorgienne — dont Paris attend encore la révélation. L'œuvre fut, en effet, créée à Monte-Carlo en 1945 : Honegger en avait écrit deux tableaux, le reste de la partition ayant été commandé à Alexandre Tcherepnine et à Tibor Harsany⁴. Complétons notre liste par l'indication de deux œuvres de moindre importance : *le Mangeur de Rêves*, créé en 1941 Salle Pleyel, et inspiré par une pièce fort émouvante et originale d'un auteur dramatique aujourd'hui injustement oublié : H. René Lenormand; et, en 1950 : *De la Musique*, sur un thème de Wild...

Honegger n'a donc cessé de s'intéresser à la musique chorégraphique et là comme partout, a introduit des éléments de nouveauté. Il nous paraît intéressant, pour connaître sa

4. Le matériel d'orchestre n'a pu être retrouvé... mais les recherches se poursuivent.

Arthur Honegger

pensée, de reproduire, pour conclure, la phrase extraite d'un bref article qu'il donna en 1943 à une publication collective consacrée au « Ballet Contemporain » (Galerie Charpentier, édit., Paris). Il résume ainsi sa manière de voir : « ...A mon avis, le choréauteur est donc l'indispensable partenaire du compositeur et du décorateur. Le poète n'est que le précieux ornement de la collaboration. Il propose les titres. Les autres écrivent les chapitres... ».

IV. — MUSIQUE DE CHAMBRE ET MUSIQUE VOCALE

L'ensemble des œuvres de musique de chambre d'Arthur Honegger est non seulement important, mais fort divers, puisqu'il comporte huit sonates, trois quatuors à cordes, diverses pièces, et, d'autre part, des pièces pour piano et toute une série de mélodies. Mais il semble que sa gloire de symphoniste ait, trop souvent, rejeté dans l'ombre cette partie de sa musique. Nous avons à cœur d'en rappeler le déroulement, en présentant les œuvres par genre et chronologiquement, comme nous avons fait déjà pour les œuvres symphoniques et dramatiques.

LES SONATES ET PIÈCES DIVERSES

Ne nous étonnons pas que les instruments à cordes y aient une place prépondérante, ce qui est logique chez un compositeur également, à ses débuts, violoniste. Toutefois,

c'est dès 1917 qu'il compose puis fait jouer, étant encore élève de Vincent d'Indy une Rapsodie pour deux flûtes, clarinette et piano — ou deux violons, alto et piano — où s'affirme son admiration pour Debussy. C'est à la même époque cependant (entre 1916 et 1918) qu'il écrit sa première *Sonate pour violon et piano*, où la leçon de d'Indy se manifeste dans la construction, mais dont l'inspiration a tout le charme de la jeunesse : elle fut révélée par Hélène Jourdan-Morhange et Andrée Vaurabourg. Nous allons d'ailleurs, nous l'avons dit, retrouver constamment le nom de celle qui devait devenir Madame Andrée Honegger (et qui avait déjà, comme pianiste, participé à l'exécution de la Rapsodie).

Dès l'automne de 1919, Honegger écrit sa 2^e *Sonate pour piano et violon*, où s'affirme une personnalité déjà très maîtresse d'elle-même, particulièrement dans le lyrique *Larghetto*. Cette fois, avec Andrée Vaurabourg, c'est l'auteur lui-même qui fut son propre interprète (Conservatoire, 28 février 1920). La *Sonate pour alto et piano* qui suit est créée quelques jours plus tard à un concert de la S.M.I. par Henri et Robert Casadesus : elle témoigne notamment de la parfaite connaissance que le jeune compositeur avait de l'alto, et il est surprenant que cette belle œuvre, tour à tour lyrique et puissante, ne soit pas plus souvent interprétée par les altistes (qui se plaignent de l'insuffisance de leur répertoire !) Toujours en 1920, année de sa composition, fut créée, au cours d'un concert donné au Studio des Champs-Élysées par les

« Six » la libre et vivante *Sonatine pour deux violons* — cette fois par Darius Milhaud et Honegger lui-même. Ce dernier a plaisamment raconté que ce devait être sa dernière apparition publique en tant qu'instrumentiste.

Avril 1921 : Andrée Vaurabourg et Diran Alexanian présentent à la Société Nationale la *Sonate pour violoncelle et piano* : soulignons que celle-ci devait de suite retenir l'attention et susciter l'admiration. Si Honegger dans le mouvement central, y utilise le système du douze tons cher à Schönberg, il témoigne constamment de la prédominance de la pensée sur la forme de l'écriture : ainsi, de nouveau son chant atteint-il dans le temps lent à une émotion grave, qui contraste avec la vivante intensité du finale.

La *Sonate pour clarinette et piano* est de la même époque : elle ne fut créée qu'en 1923 par Cahuzac et Jean Wiener à un concert Wiener. Légère et charmante, elle fait valoir la clarinette, et n'est pas sans faire songer aux rythmes de jazz. En novembre 1922, les *Trois Contrepoints, pour petite flûte, hautbois, violon, violoncelle* (qui ne devaient être joués en public qu'en 1926, à la S.M.I.) témoignent assurément du don et de la science de Honegger en écriture contrapuntique. Mais ils sont, en même temps, d'un vif intérêt musical par la qualité de leur inspiration et des inventions qui les vivifient.

Honegger, de plus en plus pris par d'autres travaux, ne reviendra plus qu'épisodiquement à la musique de chambre. Cependant, avant d'aborder les quatuors à cordes, que nous

allons situer à part, nous tenons à rappeler la *Sonate pour violon et violoncelle*, écrite pour ses amis Neuburger en 1932 et présentée à un concert du Triton : composition d'un grand charme, mais aussi du plus harmonieux équilibre; et, en 1940, la *Sonate pour violon seul* en quatre mouvements (Allegro, Largo, Allegro gracioso, Presto), qui présente de grandes difficultés techniques — Honegger l'ayant composée avec sa science d'ancien violoniste — mais est d'une belle éloquence. Elle fut créée en Amérique⁵.

LES QUATUORS A CORDES

Il est souvent d'un vif intérêt, pensons-nous (encore que ce ne soit pas l'avis de tous les historiens d'art !) de connaître, quand cela est possible, les jugements portés par les auteurs sur telle ou telle de leurs œuvres. On peut, d'ailleurs, selon les cas, y souscrire pleinement, ou ne les accepter que comme éléments d'information. En tous cas, ils nous appor-

5. Signalons encore, parmi les compositions diverses : une charmante *Danse de la Chèvre*, pour flûte solo, bondissante et allègre en sa brièveté, écrite pour le concert de la danseuse Lysane en 1919 et qui, créée alors par le grand flûtiste René le Roy, fut fréquemment jouée par la suite; en 1920, un *Hymne pour dix instruments à cordes*, composé pour un ensemble d'instruments à cordes construits par le luthier Sir; et, en 1925, un *Prélude et Blues*, pour quatuor de harpes chromatiques, créé par Jeanne Deliès (et qui n'a pas été gravé).

tent indiscutablement des renseignements qu'il convient de méditer : ceci surtout lorsque le créateur possède, comme Honegger, un esprit lucide et soucieux d'exprimer sa vérité sans proclamations inutiles. Ainsi, dans les si précieux souvenirs de Honegger recueillis et publiés par Bernard Gavoty trouvons-nous ces quelques lignes qu'il nous paraît utile de reproduire au moment où nous parlons de cette musique de chambre de Honegger, trop rarement exécutée malgré la haute valeur de plusieurs œuvres. Il s'agit des trois quatuors à cordes, qu'il situe avec raison, pensons-nous, parmi les compositions les plus représentatives de sa personnalité.

« J'ai écrit un certain nombre d'ouvrages « de force » :
« ainsi désigne-t-on des épreuves particulièrement redouta-
« bles... Je les considère un peu comme des sous-produits bee-
« thoviens. Vous me direz : le Beethoven du pauvre !
« D'accord, mais c'est là cependant que s'exprime ma nature
« véritable. Dans cette catégorie, j'ai une préférence secrète
« pour certaines pièces qui n'ont pas toujours été vivement
« appréciées : les quatuors, et surtout le premier, parce qu'il
« traduit exactement la personnalité du jeune homme qui
« l'écrivit en 1917. Il a des défauts, des longueurs, mais je
« m'y reconnais comme dans un miroir. Comme type de meil-
« leur travail, je citerai mon Troisième quatuor, qui marque
« un progrès dans la concision et dans la facture... ».

De ces lignes, dictées par une modestie assurément excessive, il faut d'abord retenir une première indication : Ho-

negger a toujours affirmé pour Beethoven, comme pour J.S. Bach, comme pour Wagner, une admiration qui loin de s'affaiblir, n'a fait qu'aller croissant. J'ai tenu à rappeler, en évoquant la dernière visite que j'ai faite à Honegger ce qu'une fois de plus il m'avait dit à propos de Beethoven (et justement, des Quatuors).

Honegger a composé trois quatuors pour les cordes. Le *Premier Quatuor* a été écrit de 1916 à 1917. Il comporte trois mouvements : *Appassionato*, de suite emporté dans un climat véhément et tendre, et qui, après un moment d'apaisement, se développe en un esprit contrapuntique (assurément révélateur !). *Adagio*, touchant expressif et douloureux; *Finale*, réintroduisant la tension du premier tempo, pour se terminer par un *Adagio* très sensible. L'œuvre, à la fois forte et grave, est constamment vivante.

Il nous faut attendre près de vingt ans pour arriver au *Deuxième Quatuor* (1934-36), puis au *Troisième*. Le *Deuxième Quatuor*, en trois mouvements, témoigne d'une absolue maîtrise dans la construction : elle s'impose dès l'*Allegro* initial aux rythmes puissamment marqués, à côté d'inflexions chantantes et comme inquiètes, et s'épanouira dans l'animation contrastée et traversée d'éclairs du *Finale*. Mais son sommet émotif est le second mouvement : l'*Adagio*, chant grave et ardent, qui est de suite exposé par l'alto et qui après un épisode accentué de façon dramatique, s'achève en un pathétique élargissement.

Quant au *Troisième Quatuor*, toujours en trois mouvements, il suit de près le second, puisqu'il a été composé en 1936-37, et s'inscrit sur le même plan (encore qu'Honegger nous venons de le voir, le considère comme « plus achevé »). La grandeur d'inspiration du premier mouvement — Allegro — apparaît dès l'exposition du premier thème; le développement est d'une riche diversité. L'Adagio qui vient ensuite est proche, dans son esprit, de l'Adagio du Deuxième Quatuor : lié en trois parties, il se développe avec une même poésie. Et le rude Finale nous emporte dans son tournolement.

Le Premier Quatuor avait été créé le 22 juin 1919, à la S.M.I. par le Quatuor Capelle; le Second à Venise en 1936, par le remarquable quatuor belge « Pro Arte », qui devait également donner la première audition du Troisième, le 22 octobre 1937, mais, cette fois-ci, à Genève.

ŒUVRES DE PIANO

Si Arthur Honegger n'a écrit que rarement pour le clavier (Delannoy souligne avec raison que, contrairement au plus grand nombre de compositeurs qui travaillent au piano, Honegger a toujours, lui, composé à sa table de travail !), c'est, toutefois par trois pièces de piano qu'il fait, à dix-huit ans, ses débuts de musicien « édité » : *Scherzo*, *Humoresque*,

Allegro espressivo (publiées en 1910 au Havre, chez Desfor-
ges), dédiées à son maître Robert Charles Martin, dont elles
reflètent l'enseignement, puisé aux grandes sources classiques.
Ce n'est que six années plus tard, en 1916, qu'est créée la
Toccata et Variation par Andrée Vaurabourg. La future
Madame Arthur Honegger, camarade du jeune Havrais au
Conservatoire, après avoir fait preuve de dons exceptionnels
au Conservatoire de Toulouse est en effet, toute jeune, venue
à Paris : elle y poursuit ses études très brillantes, particu-
lièrement pour le contrepoint (dont elle-même devait plus
tard, à l'Ecole Normale, être un professeur de juste célébrité).
Les photographies gardent l'image de son beau visage régulier
et pourtant très sensible, et qui, avec l'âge devait accroître
encore son intensité expressive.

Entre-temps, son admiration pour Ravel lui avait dicté
un *Hommage à Ravel*, qu'il encadra en 1919 d'un Prélude et
d'une Danse déjà annonciateurs de recherches orchestrales.
C'est toujours Andrée Vaurabourg, « Vaura », qui prête son
beau talent de pianiste et sa rare musicalité aux très diverses
et volontairement opposées *Sept Pièces Brèves* (4 mars 1921,
Concert de la S.M.I.). De 1921 à 1922, Honegger écrit les
Cinq pièces du Cahier Romand, auxquelles il associe en hom-
mage les noms d'amis de la Suisse Romande; feuillets d'al-
bum de caractère varié et qu'Andrée Vaurabourg présente
également à un concert de la S.M.I., le 30 janvier 1924. En
1929, Honegger participe à l'Hommage à Roussel, organisé

par la Revue Musicale pour les soixante ans du compositeur de « Padmavati » et du « Festin de l'Araignée »; en 1932, c'est encore à un Hommage de la Revue Musicale qu'il collabore; mais, cette fois, rendu à la mémoire de Jean Sébastien Bach ! Son message, construit sur le nom même de Bach, comprend trois parties, dans une belle lumière sonore digne du célèbre Cantor : Prélude, Arioso, Fughetta (créé par Andrée Vaurabourg en octobre 1932).

Nous avons indiqué que l'esprit de Bach présidait déjà aux Trois Contrepoints pour ensemble instrumental de 1922; en 1928, Honegger tira de cette composition une *Suite pour deux pianos*, qui fut créée en 1930 à un concert de l'Ecole Normale de Musique. En 1940, Honegger dédia à son ami le pianiste bernois bien connu Frantz-Josef Hirt sa monumentale *Partita pour deux pianos* où alternent au cours de quatre mouvements (Largo, Vivace-Allegretto, Largo, Allegro-Moderato) d'âpres accents et de poétiques envolées... Et il reviendra une fois encore au piano pour ce *Souvenir de Chopin* (1947) qui illustre avec émotion son admiration pour le grand Polonais (il faut relire l'article savoureux qu'il a publié dans « Incantations aux Fossiles » sur « La grande tristesse de Chopin »...).

LA MUSIQUE VOCALE

Ce qui apparaît caractéristique des premières mélodies écrites par Honegger c'est le goût qu'elles révèlent de la recherche de textes de valeur. Le musicien — lui-même l'a d'ailleurs précisé — ne se contente pas (comme cela a été le cas de certains grands compositeurs) de choisir quelques strophes pouvant lui servir de tremplin. Il a le désir de transmuier en musique une pensée poétique qui l'a touché et retenu. Aussi sa personnalité se révèle-t-elle déjà dans les œuvres de début : de 1914 à 1916, Quatre Poèmes (Sur le basalte, d'André Fontainas; Prière, de Francis Jammes; La mort passe, du poète arménien Archag Tchobanian; Petite Chapelle, de Jules Laforgue); en 1916, Trois Poèmes, sur des textes de Paul Fort. Puis de 1915 à 1917, Six Poèmes, sur des textes d'Apollinaire. Nous ne trouvons donc là que des noms de poètes authentiques, presque tous édités au « Mercure de France », c'est-à-dire symbolistes ou post-symbolistes, mais de caractère très divers. Ce qui témoigne de l'éclectisme éclairé du musicien : dans toutes ces mélodies, l'originalité du style vocal honeggerien se manifeste, de façon plus ou moins accentuée, avec, déjà, des recherches de déclamation chantée, bien qu'il continue à affirmer son admiration pour Wagner — et pour Debussy. Parmi les premières interprètes de ces œuvres, relevons le nom d'une grande musicienne dont nous avons parlé

déjà, à propos du théâtre, créatrice, notamment, des *Histoires Naturelles* de Ravel-Jules Renard : Jane Bathori.

En 1918, Honegger compose, pour trois voix de femmes. chœur de femmes et orchestre son *Cantique de Pâques*, qui aboutit à un « Alleluia » fervent. L'œuvre, créée à Toulouse en 1923, ne fut présentée à Paris qu'en mars 1926, sous la direction du compositeur, le soprano étant Gabrielle Gills, dont le grand talent devait, à bien des reprises, servir Honegger. Dans l'été de 1920, c'est Pâques qui l'inspire à nouveau, mais, cette fois, c'est à la faveur d'un très beau texte tiré du poème de Blaise Cendrars, les *Pâques à New York* qu'il écrit une cantate pour une voix de soprano et quatuor à cordes.

La poignante sincérité du discours musical et aussi la beauté de l'accompagnement permettent de considérer cette composition comme une des premières œuvres où s'affirme pleinement le génie de Honegger dans sa plus haute lumière, qui est celle de la spiritualité et de la foi. D'ailleurs, dès sa création à Genève (24 janvier 1924) par Rose Féart et le quatuor Pro Arte, puis à Paris (24 mars 1924) par Gabrielle Gills et le quatuor Poulet, l'œuvre produisit une impression profonde. Les *Six Poèmes* de Jean Cocteau (1920-1923) présentés dès 1924 par une autre grande cantatrice, Claire Croiza, ne sauraient avoir la même résonance, mais l'intelligence avec laquelle Honegger, lié à Cocteau par une vive amitié, a

rejoint l'esprit fantaisiste et parodique du poète, donne un charme réel à ces courtes mélodies.

A propos de « Plus tu connais que je brûle... » représentant la participation de Honegger au « Tombeau de Ronsard » — publié en mai 1924 par la Revue Musicale pour le quatrième centenaire du chef de la Pléiade — Willy Tappolet souligne avec pertinence le « parfum d'archaïsme » de cette page sobre et pourtant intense (confiée également à Claire Croiza) — tendances et qualités qui s'épanouiront plus tard dans les Villanelles de du Bartas.

En 1925 a lieu à Strasbourg, sous la direction de Fritz Münch — au cours d'un concert entièrement consacré à Honegger par ce musicien de haute culture et d'extrême sensibilité — la première audition des deux aériens et féeriques *Chants d'Avril*, extraits de la musique de scène pour *la Tempête* de Shakespeare (que nous retrouverons avec les autres partitions de musique de scène). En 1925 également, Croiza chante la Prière extraite du premier acte de *Judith*; en 1926 les *Trois chansons de la Petite Sirène*, sur un texte de René Morax pour un spectacle de marionnettes, d'après le délicieux conte d'Andersen : Chanson des Sirènes Berceuse de Sirène — et l'alerte *Chanson de la Poire* (interprétée en 1927 par Régine de Lormoy).

Puis une quinzaine d'années passent... et, en 1940, Honegger revient à la mélodie dans les *Trois Poèmes* de Paul Claudel, confiés au rare talent de Pierre Bernac (Sieste, la

Delphinienne, Rendez-vous). Bernac crée également en 1941 les *Trois Psaumes de David*, traduction de Théodore de Bèze et Clément Marot — retour pathétique à la Bible (de même que : *Mimaemaquim* que chantera Madeleine Martinelli en 1946). Cependant, toujours aussi heureusement éclectique, Honegger orne de légère et charmante musique les cinq chansons extraites du roman de Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique* — sous le titre : *Petit cours de morale* (1941), très brèves mélodies écrites pour le soprano Elsa Scherz-Meister.

Voici, en 1943, les Six Villanelles composées sur des poèmes de Salluste de Bartas : cycle si vivant dans son archaïsme voulu, ressuscitant avec art la figure de Du Bartas lui-même et de sa protectrice, la reine Marguerite de Navarre, qu'interprète avec la plus intelligente autorité Noémi Perugia. En 1943 également « O Salutaris... » — nouveau témoignage de ferveur. Enfin, en 1944-45, les *Quatre Chansons* pour voix grave, texte de Tchobanian, William Aguet, Verlaine et Ronsard... qui permettent de situer en bonne place Honegger dans la riche guirlande des « musiciens de Verlaine ».



Pendant la répétition de *Jeanne au Bûcher* (de gauche à droite) :
Paul Claudel, Serge Lifar, Arthur Honegger,
Ingrid Bergman, Rossellini.



Arthur Honegger et Darius Milhaud. (Photo Lapnitzka.)

LES “ÉCRITS” D’ARTHUR HONEGGER

Si Honegger n’a jamais voulu (contrairement à beaucoup de créateurs, d’ailleurs de qualités très diverses !) multiplier les proclamations, les déclarations retentissantes, les traités d’esthétique dogmatique, il ne s’en montrait pas moins, lorsqu’il prenait la plume, un écrivain-né. Clarté de pensée, style direct et vivant, volonté d’être utile et de ne jamais servir que ce qu’il croyait : tout cela caractérise Honegger écrivain — qui se situe ainsi dans la même ligne que Honegger musicien. Certes, il serait intéressant de réunir les préfaces et les études isolées qu’il a eu l’occasion de publier : mais la lecture attentive des deux ouvrages qu’il a laissés suffit à nous donner des éléments d’appréciation fort précieux.

JE SUIS MUSICIEN, le second en date — 1951 — est le plus important à tous égards. Douze chapitres — dont une lettre-préface d’Honegger, dix chapitres où Honegger est interrogé par Bernard Gavoty — une lettre-conclusion de Gavoty. Beau-

coup de questions intéressant l'art en général, et surtout la musique et les musiciens ont été abordées, quelques-unes développées en profondeur. Tout au long, Honegger parle le langage même de la sincérité : et c'est ce qui donne tant de poids à ses propos. S'il n'est pas possible de les exposer en détail ici, nous avons jugé nécessaire d'en dégager les idées essentielles, ceci en suivant l'ordre même des chapitres.

I. *Pessimisme sans paradoxe*. Honegger commence par condamner successivement : le goût de la laideur dans l'art moderne; les périls de la politique; les activités redoutables qui préparent une guerre par laquelle notre civilisation sera anéantie. Le créateur libre lui paraît donc, fatalement, condamné à disparaître...

II. S'étant en quelque sorte débarrassé de ce qui lui pesait sur le cœur, Honegger va maintenant pouvoir répondre à son interlocuteur, Bernard Gavoty (qui joue le jeu avec autant d'adresse que d'intelligence). *Doléances* : la gloire n'est généralement reconnue qu'après la mort; le public est routinier et s'attache plus aux interprètes qu'aux œuvres elles-mêmes. La critique — trop souvent — est plus « fermée » encore que le public, et fréquemment coupable. La radio, qui détient des possibilités nouvelles, est fatalement dangereuse... Toutefois, la situation musicale est assurément meilleure en Italie et en Allemagne...

III. *Vivre* : Honegger s'attache à une question qui l'a

souvent préoccupé, et qu'il s'est d'ailleurs employé à servir par son action toutes les fois qu'il a pu : l'extrême et croissante difficulté qu'éprouve le compositeur à assurer sa vie matérielle. Il incrimine les principaux responsables : l'État (qui, au lieu de pratiquer un mécénat éclairé, multiplie les spoliations officielles), les éditeurs; le commerce autour de la musique; enfin les auditeurs eux-mêmes...

VII. *Esprit et matière.* Nous abordons-là un chapitre-clé. Honegger tient à différencier la musique des autres arts : car elle doit tout inventer. Et Honegger précise sa pensée : « Heureusement, il y a dans la musique une grande part de magie, d'inexplicable... Malgré les lois tirées de la tradition, la musique contient une part de miracle... ».

Honegger rappelle ensuite que la prédominance doit rester à la mélodie, alors que, par ailleurs, de nouvelles harmonies peuvent être découvertes, notamment grâce à l'utilisation neuve des « matériaux ». Ainsi la doctrine esthétique de Honegger se trouve, on le conçoit, en contradiction avec les déclarations de certains contemporains qui, condamnant la sensibilité et l'inspiration, veulent faire régner une sorte d'intellectualisme, tout soumettre à des « dogmes » et placent les moyens d'expression (matériaux) au-dessus de la pensée elle-même.

VIII. *Comment je travaille :* Honegger reprend en partie

ses déclarations du chapitre précédent en les renforçant : la composition musicale reste pour lui le plus mystérieux de tous les arts : « Une grande partie de mon travail échappe à ma volonté... » Et il enchaîne avec une formule savoureuse : « Beaucoup de partitions modernes flottent la tête en bas. Très peu de gens s'en aperçoivent. »

Aussi, après avoir précisé qu'il travaille beaucoup plus facilement dès qu'il peut se référer à un prétexte littéraire ou visuel (d'où son aisance à composer de la musique de décor dramatique ou de film) Honegger conclut logiquement : « Je ne puis concevoir la musique fabriquée selon des lois établies par avance. Je ne suis ni polytonaliste, ni atonaliste, ni dodécaphoniste. »

IX. *Comment je me juge.* Honegger rappelle objectivement l'histoire de sa formation musicale, de ses premières admirations, de la révélation de Richard Wagner qui devait toujours rester pour lui un sommet incomparable (nous y reviendrons en fin de ce chapitre). Puis il dégage ses aspirations : d'abord apprendre à construire — ce qui est indispensable — assurer son assise à l'œuvre : « J'attache une grande importance à l'architecture musicale. Mon grand modèle est Jean-Sébastien Bach... » Puis il reprend un autre thème qui lui est également familier : sa constante volonté d'atteindre tous les cœurs (qui rejoint l'idéal de Beethoven !) : « J'ai voulu toucher les deux publics : les techniciens et la foule... »

Parmi les « moyens » qu'il a employés pour atteindre à cette fin, Honegger situe la question de la prosodie : nécessité pour lui de faire accentuer et comprendre le texte. Enfin, il indique quelques-unes de ses œuvres pour lesquelles il a une sorte de prédilection intime (ceci, d'ailleurs, pour des raisons fort diverses) : ses quatuors à cordes, le Lamento de la *Danse des Morts*, la *Symphonie Liturgique*... Toutes ces indications, là encore, sont significatives.

X. Sous le titre : *J'ai collaboré*, Honegger rappelle que — ceci contrairement à beaucoup de créateurs — il a beaucoup collaboré, non seulement avec des écrivains, mais avec d'autres musiciens. Il évoque particulièrement ses souvenirs de d'Annunzio, ses travaux avec Claudel.

XI. De nouveau, un chapitre riche en clartés sur la pensée honeggerienne : vues de présent et d'avenir. D'abord, à nouveau, l'affirmation d'une donnée capitale : les questions de « vocabulaire » sont secondaires, seul ce que l'on a à dire importe. Honegger constate l'artifice de trop de recherches actuelles : réactions hâtives, usure rapide des procédés... Après avoir « épinglé » au passage les tenants de la simplicité, pour lesquels Satie fait figure de chef, il revient aux successeurs de l'atonalisme schoenbergien, au sujet desquels il trouve une formule frappante : « Les dodécaphonistes me font l'effet de forçats qui, ayant rompu leurs chaînes, s'attacheraient vo-

lontainement aux pieds des boulets de cent kilogs pour courir plus vite. »¹

Et il prédit que, de cette « discipline arbitraire et decretalement » associée à une liberté anarchique au point de vue harmonique, « naîtra une réaction rapide ». Enfin, après avoir rendu à Messiaen un hommage sincère, mais nuancé, il n'hésite pas à inscrire trois listes (qui, dans sa pensée, n'étaient évidemment pas exhaustives !) de noms de musiciens alors vivants. D'abord, pour les compositeurs français ou résidant en France, de sa génération : « Milhaud, Auric, Poulenc, Tailleferre, Ibert, Delvincourt, Beydts, Delannoy - Harsanyi, Mihalovici, Hoérée... »

Puis, toujours en France, pour les compositeurs des générations suivantes : « Duruflé, Dutilleux, Gallois-Montbrun, Lesur, Jolivet, Baudrier, Landowsky, Françaix, Rivier. »

Enfin, pour les compositeurs étrangers contemporains, les noms suivants de créateurs auxquels Honegger reconnaît

1. Je puis compléter ce jugement de Honegger par mes souvenirs personnels. Lors de mon dernier entretien avec lui, entretien infiniment riche (quelques jours seulement avant sa disparition), il me parla de la représentation de l'*Orestie* qu'il venait de voir au Théâtre de France et qui, malgré son amitié pour J.-L. Barrault et Boulez, l'avait déçu à tous égards. Au sujet de la musique de scène de Boulez, il me dit textuellement : « Elle m'a paru non seulement pénible à entendre, mais gênante... J'en suis bien au regret pour Boulez : s'il venait me voir, je le lui dirais en toute franchise... Il s'est volontairement, ainsi que son équipe, enfermé dans une impasse... et je ne sais pas comment ils pourront en sortir. »

un « grand talent » : « Hindemith, Prokofieff, Malipiero, Dallapiccola, Hartmann, Toch, Eck, Orff, Britten, Walton, Absil, Frank Martin, Beck, Nabokoff, Barber, Copland, Chostakovitch... »

Si nous avons tenu à reproduire ces énumérations, c'est qu'elles permettent de souligner une fois de plus l'éclectisme exemplaire d'Honegger — chose rare chez un grand créateur. Et il concluait sur une vision sombre de la situation future — avec, toutefois, cette dernière phrase encourageante — adressée aux « jeunes compositeurs » : « Si vos œuvres sont goûtées de quelques amis ou contemporains, cela doit suffire à votre récompense et à votre joie intérieure : c'est le seul privilège qui ne peut être ravi au créateur... »

Le chapitre XII, et dernier, est constitué sous le titre *Optimisme et vérités* par une lettre-conclusion de Bernard Gavoty, sensible et chaleureuse, soulignant l'extrême intérêt de ces textes de Honegger (même lorsqu'ils paraissent pouvoir prêter à discussion).

Pour le premier volume de Honegger, « Incantation aux Fossiles » (1948) nous nous limiterons à quelques indications (renvoyant nos lecteurs aux textes eux-mêmes, toujours savoureux) : car il ne s'agit pas là, cette fois, d'un travail d'ensemble, mais de la réunion d'un certain nombre de brèves études, choisies par Honegger dans ses articles de critique (ceux de « Comœdia » notamment). Articles très vivants, tantôt chaleureux, tantôt ironiques, et, le plus souvent, dénonçant les

difficultés qu'Honegger a toujours combattues, tout en rendant hommage aux maîtres anciens et modernes, auxquels il est constamment resté fidèle : ainsi, en première ligne, Richard Wagner. D'ailleurs, nous avons jugé fort intéressant, comme complément à ce témoignage, de reproduire ci-après un passage important d'une lettre de Honegger, pratiquement inconnue en France, puisqu'adressée à Wieland Wagner en juillet 1953 : elle a été publiée en 1953 par celui-ci dans le programme de Bayreuth. Elle ne saurait étonner ceux qui connaissaient le wagnérisme passionné d'Honegger.

« A l'encontre de la plupart des musiciens de ma généra-
« tion, je suis resté un fervent admirateur de l'œuvre de
« Richard Wagner. Pour moi, sa personnalité domine tout
« le XIX^e siècle, et non seulement dans le domaine strictement
« musical, mais dans celui de l'art tout entier. Son influence
« s'est étendue sur tous les artistes, aussi bien sur ses admira-
« teurs que sur ceux qui ont tenté de réagir contre son em-
« prise.

« J'en arrive à comprendre fort bien l'espèce de haine
« que certains éprouvent à son égard. Il a, pour ainsi dire,
« fixé un maximum au développement du théâtre lyrique
« qui, après lui, n'a jamais réussi à atteindre à ses hauteurs.
« Je ne nie pas la valeur de certaines œuvres qui ont suc-
« cédé : Boris Godounov, Pelléas et Mélisande, Pénélope,
« et les partitions de Richard Strauss... Mais aucune n'a pu
« supplanter ni Tristan, ni les Meistersinger, ni Parsifal.

Arthur Honegger

« Et cela est cruel pour les générations qui ont suivi et
« qui se voient réduites à chercher, sans les avoir encore
« trouvées, les possibilités de renaissance. Et il faut avoir
« le courage de s'en rendre compte.

HONEGGER JUGÉ PAR LUI-MÊME ET PAR SES CONTEMPORAINS

Honegger s'est lui-même défini, en tant que créateur artistique, avec une lucidité émouvante. C'est ainsi que dans ses articles, et au travers des propos fidèlement recueillis par Bernard Gavoty, nous l'avons retrouvé dans sa vérité humaine, exprimée avec une sincérité constante. A côté de la montée de ce pessimisme « relatif » (si heureusement étiqueté par son interlocuteur) nous constatons que toujours Honegger reste poussé par cette même puissance intérieure qui irrésistiblement, l'amenait à composer. Car il savait ce qu'il portait en lui : il savait aussi combien nous étions nombreux à attendre son message ; jusqu'à la fin ces certitudes ont été plus fortes que ses angoisses et ses souffrances.

De-ci, de-là, nous recueillons des phrases qui ont l'air de boutades, mais jettent des clartés sur son être profond : « ...Je suis très scrupuleux... J'ai une sorte de pudeur élémentaire... Je suis un inquiet... » Mais aussi : « J'attache une grande importance à l'architecture musicale, que je ne

« voudrais jamais voir sacrifiée à des raisons d'ordre litté-
« raire ou pictural... J'ai le culte de la musique de chambre
« et de la musique symphonique dans ce qu'elles ont de plus
« grave et de plus austère... »

J'ajouterai une autre déclaration de lui, qui me paraît aussi d'un grand poids. A quelqu'un qui lui avait demandé : « Vous considérez-vous comme un néo-romantique ? » il avait répondu en souriant : « Non, comme un romantique tout court ! » Frappé par cette affirmation, je n'hésitai pas à lui en parler. Et je lui demandais s'il accepterait comme définition du romantisme celle à laquelle j'étais arrivé (après bien des tâtonnements !) : « Ce qui caractérise le romantisme en art, c'est la supériorité du sensible sur le raisonnable, la primauté de l'imagination sur la logique... » Honegger voulut bien admettre cette formule, pour incomplète qu'elle soit. Elle me paraît, en effet, correspondre également à la nature de son génie : le cœur y prédomine toujours.

On va donc comprendre pourquoi, en tête des textes qui suivent, j'ai tenu à reproduire plusieurs passages de l'admirable adieu prononcé par Fritz Münch sur le cercueil de son ami. J'ai fait figurer ensuite, présentés par ordre alphabétique, un certain nombre de jugements portés sur Honegger par des musiciens, des poètes, des critiques. Au milieu de textes innombrables, ils ont été choisis surtout parce qu'ils émanaient d'hommes ayant approché Honegger, et pour la plupart ayant été liés avec lui d'amitié personnelle. Je n'ai pas

voulu les multiplier. J'ai eu à cœur de réunir des appréciations qui, dans leur diversité, m'ont paru significatives et apportent au portrait d'Honegger une « touche » complémentaire.

L'hommage funèbre de Fritz Münch résulte de la plus profonde connaissance du personnage humain comme du créateur artistique. Par Fritz Münch j'ai été heureux de retrouver là, mais exprimée avec quelle autorité, ma propre pensée sur Honegger. Honegger, précise-t-il en effet, était « dans son âme » profondément religieux. On retrouve le même sentiment chez Ernest Ansermet — lui aussi grand musicien et ami très intime d'Honegger. Comment, alors, vont dire certains, concilier de tels jugements avec des opinions formulées par d'autres amis — chers et fidèles aussi — du compositeur, qui n'ont pas, semble-t-il, discerné les mêmes choses en lui ?

C'est qu'Honegger a été un homme tout à fait complet, tour à tour joyeux et anxieux, sportif et rêveur, voyageur et méditatif... Sa riche bibliothèque (il était, nous l'avons dit, un lecteur passionné) faisait voisiner les études philosophiques, voire théologiques, avec les romans et les contes. Les poèmes y figuraient à l'honneur ; mais l'histoire et la sociologie y tenaient leur place. Ainsi savait-il tour à tour se divertir — et avec quelle franche bonne humeur ! — et s'exalter. Et son beau visage expressif, qui venait de se détendre en racontant, ou en écoutant, quelque anecdote savoureuse, devenait subi-

tement grave dès qu'il reflétait l'intensité toujours agissante de sa vie et de son chant intérieurs.

*
* *

FRITZ MUNCH

...Tous nous avons été profondément saisis par l'humanité qui émanait de cet homme, par cette bonté qui formait le fond de son être, cette absence absolue de toute méchanceté, de toute jalousie, de toute petitesse dans son caractère, qui lui permettait, dans toute la manière catégorique qu'il avait pour prendre position, de ne jamais être négatif, de ne jamais blesser sans nécessité, de toujours apporter un climat positif dans la conversation et les actes, de toujours aimer les jeunes, et non seulement les jeunes.

Nous ne l'avons jamais approché sans en être enrichis, précisément par l'attitude qu'il avait en face des hommes et des choses. Sans intention et sans le vouloir, il nous aidait à devenir meilleurs, tout simplement parce que cette profonde humanité était sa nature même.

...Voilà encore notre certitude : dans son âme il était profondément religieux. Si, dans sa vie privée, cette grande pudeur qui le distinguait cachait en beaucoup de choses les profondeurs de son être, sa musique le trahit.

...A un âge qui n'est pas enclin à se préoccuper de problèmes religieux, il écrit le Roi David. Œuvre, comme telle, de circonstance. Mais si cette œuvre n'a, jusqu'à aujourd'hui, rien perdu de sa puissance, c'est à cause de la sincérité de son invention musicale... Un grand penseur a dit que, en musique seulement, on ne pouvait pas mentir. Les accents que Honegger donne aux psaumes de confiance, d'espérance, de pénitence, sont d'une sincérité si absolue, d'une puissance d'expression si forte, qu'ils trahissent une nature profondément religieuse... C'est au Roi David de Honegger que nous devons nos premières grandes émotions religieuses à travers la musique contemporaine.

...Et, plus il avance en âge, plus il fait l'expérience de la vie, plus il a le besoin de donner à ses grandes œuvres des conclusions religieuses. Elles lui viennent tout naturellement, en témoignage de sa vie intérieure qui s'exprime sans raisonnement dans sa musique.

...Nous avons la conviction qu'en rencontrant Arthur Honegger le destin nous a accordé le contact avec une de ces grandes figures de l'histoire humaine qui n'ont pas été seulement de grands artistes, de grands penseurs, de grands savants, de grands cœurs, mais de ces natures complètes que Dieu fait naître de temps à autre pour nous révéler le sens mystérieux de notre existence...

(Extraits de l'oraison funèbre prononcée à l'Oratoire le 2 décembre 1955).

ERNEST ANSERMET

...M. Matter s'est attaché à mettre en évidence le fondement religieux de l'inspiration d'Honegger tel qu'il se manifeste notamment dans un certain nombre de ses œuvres en conférant à leur religiosité un caractère d'authenticité incontestable. Ceux qui ont connu l'homme qui les a écrites, vigoureux et jovial, animé avant tout d'un ardent amour de la vie, et peu enclin à faire état de ses sentiments, peuvent s'étonner de l'accent mis sur cet aspect de sa musique. Mais la musique ne ment pas, et Honegger était ignorant, comme tout artiste authentique, des sources cachées de son action créatrice... Le musicien créateur authentique m'apparaît comme habité par le génie « humain » de la musique, c'est-à-dire par cette faculté qu'a l'homme — qui ne se manifeste toutefois que chez certains d'entre eux — de signifier par des sons quelque chose que les sons et les structures musicales n'expliquent pas, et qui exprime, de l'homme, des secrets bien plus profonds que ses secrets strictement personnels.

(Extrait de la préface pour : Honegger ou la Quête de Joie, de Jean Matter).

LOUIS AUBERT

Honegger était le plus grand de tous les musiciens modernes. Son œuvre immense a touché des domaines très dif-

férents avec toujours la même étonnante réussite. C'était en même temps un grand cœur et une grande intelligence.

TONY AUBIN

La force créatrice, la fécondité d'Arthur Honegger sont à l'image de son être physique : virilité, pugnacité, loyauté dans le combat, suprématie de la force organisée : il est vraiment le muscle fait musique... Mais il n'y a pas que le muscle : il y a une pensée de la qualité la plus rare. Cette pensée me paraît tendre vers un absolu d'ordre religieux... Art robuste et nourricier, simple comme le blé et riche comme le pain.

GEORGES AURIC

...Ce qu'il y a de plus typique dans la carrière d'Honegger, c'est la façon dont ce révolutionnaire a gagné le peuple. Toujours il a marché dans un sens bien déterminé qui était sa vraie voie sans faire de concessions. Et, pourtant, le public le plus vaste s'est rallié à ses conceptions. Il faut croire que son génie était particulièrement convaincant.

JOSÉ BRUYR

Honegger fut-il le plus grand des musiciens de ce temps ?

Sans doute, puisque le plus humain. Humain, ce grand musicien fut un homme, un homme noble, solide, et profond. Le plus noble, le plus solide. Le plus profond. Et le cœur le plus fidèle...

PAUL CLAUDEL

Cher Arthur Honegger, cet appel à la liberté et à l'essor, cette auscultation autour de vous d'un monde appelé à la plénitude orchestrale, c'est le domaine où en pleine puissance de votre génie vous vous ébattez, où il m'a été donné de vous suivre, et parfois même, j'en suis fier, de vous entraîner. Ainsi, à Chantilly, la longueur de quelques foulées, le lad qui court quelque temps le long du pur-sang qui s'ébranle et la main sur son encolure. Mais ici il ne s'agit plus du gagne-pain à quatre pattes des bookmakers ! C'est Pégase même tout à coup à grand bruit de ses ailes déployées qui a quitté le sol, et, la main au-dessus des yeux, je n'ai plus qu'à le suivre d'un regard appréciateur dans l'azur !

(10 décembre 1942).

JEAN COCTEAU

Arthur, tu as été un ami adorable : c'est la première fois, aujourd'hui, que tu nous fais de la peine. Le moindre de tes

mérites n'a pas été d'obtenir le respect d'une époque irrespectueuse.

(Adieu prononcé aux obsèques au nom de l'Institut de France, de l'Académie du Disque et du Groupe des Six).

MARCEL DELANNOY

Honegger a redonné aux musiciens français le goût des grands horizons. C'est l'ouvrier de grandes traditions dont une époque inquiète avait justement besoin. Chez lui, la poésie est tout entière dans l'édification de ses œuvres qui se construisent en quelque sorte sous nos yeux et d'une façon inimitable. Ce sont les chefs-d'œuvre d'un maître artisan. C'est par là qu'il vivra en dépit des modes fugaces.

RENÉ DUMESNIL

Arthur Honegger a su créer une notation rythmique de la parole dont la hauteur est en même temps mesurée et doit s'accorder avec l'orchestre qui la soutient. Le texte dit se trouve ainsi à mi-chemin du « parlé » et de la déclamation lyrique, et c'est merveille d'y avoir réussi. L'œuvre d'Honegger non seulement demeurera au premier rang de la

musique contemporaine, mais elle semble destinée à porter témoignage en faveur de notre temps devant la postérité.

(A propos de « Jeanne au Bûcher »).

HENRI DUTILLEUX

...Quand je pense à cet homme si simple, si clair, si vrai, ce qui s'impose à moi, c'est une image de jeunesse et de lumière. Et quand je pense à sa musique, je me dis qu'elle réalise pleinement cet idéal de magie dont il affirmait la nécessité dans son dernier message et qui confère à tant de pages de son œuvre, par-delà les sons, quelque chose d'inexprimable.

BERNARD GAVOTY

Pour moi, Honegger restera l'homme qui m'a dit un jour, répondant à ma question : « Quel a été votre but d'artiste ? » — « J'ai voulu composer une musique assez neuve pour retenir l'attention des professionnels et assez simple pour aller droit au cœur des foules. »

C'est cela même qu'il a fait. D'avoir été le grand musicien populaire du vingtième siècle, d'avoir su émouvoir sans

faire de concessions, la sensibilité universelle, — c'est la gloire d'Arthur Honegger. Son cœur s'est arrêté. Mais il a fait battre un peu plus vite celui du monde.

ARTHUR HOÉRÉE

...Honegger a su plaire tout ensemble à la masse des mélomanes et aux initiés les plus sévères. En ce sens il est le musicien des foules, le musicien populaire dans l'acception la plus haute. A considérer la valeur intrinsèque de son œuvre comme son apport à l'évolution du langage sonore, on peut affirmer dès maintenant qu'il aura sa place dans l'histoire de la musique. La première, à coup sûr, dans la France d'aujourd'hui.

JEAN HAMON

La musique d'Arthur Honegger nous a procuré par sa force intérieure, son lyrisme grandiose, son humanité fraternelle, la puissance d'un langage sans conventions et son adéquation aux tourments de l'homme moderne, comme son message d'espérance devant l'angoisse...

JACQUES IBERT

Près de cinquante années d'affection fraternelle m'unissaient à Arthur Honegger ! C'est dire le désespoir qui m'a accablé lorsque j'ai appris la brusque disparition de ce grand ami que j'admirais autant que je l'aimais... Mais son œuvre de musicien, qui n'a cessé de traverser l'éclair du génie, est là, plus présente que jamais dans la pérennité de sa grandeur et dans la virilité de son message, pour nous convaincre qu'il n'est pas disparu.

ZOLTAN KODALY

La profonde et saine musicalité et le goût de Honegger l'ont protégé contre les guet-apens d'une extravagance expérimentale. Nous avons espéré de lui encore nombre de chefs-d'œuvre mûris...

MARCEL LANDOWSKI

Cet être admirable nous a donné une leçon si haute qu'il nous la faut méditer, et un exemple qu'il faut tenter d'approcher. Cette leçon et cet exemple sont, je crois, qu'il faut être sincère avec soi-même et sa sensibilité, qu'il faut se tenir à

l'écart à la fois des formules académiques et des modes futiles et passagères des coteries qui se croient révolutionnaires, qu'il faut aimer le souffle populaire tout en ayant l'esprit curieux de toutes les recherches, sources de la nécessaire évolution, qu'il faut enfin que le véritable artiste soit comme un arbre dont les racines, solidement cramponnées à la tradition, ont les branches tendues vers toutes les directions du ciel. Arthur Honegger était cet artiste incomparable : voilà pourquoi il fut un homme infiniment grand.

GIAN-FRANCESCO MALIPIERO

Dans ses œuvres de jeunesse, son esprit apparaît merveilleusement français : avec *Jeanne au Bûcher*, on le voit maître de toutes les expressions musicales : toute son œuvre est là pour notre consolation, et si on peut dire que notre âme est d'acier pour avoir enduré tout ce que nous avons souffert, nous sommes parvenus aussi à comprendre et à apprécier l'œuvre d'Arthur Honegger, parce que son cœur a battu humainement.

ROLAND MANUEL

Un souffle d'épopée anime ces grandes pages parmi les-

quelles le Roi David et Pacific sont du très petit nombre d'œuvres contemporaines qui rapidement et sans effort se sont inscrites au programme des concerts du monde entier et ont conquis la plus franche et la plus authentique popularité. Mérite exceptionnel dans un pays comme le nôtre où, d'ordinaire, les musiciens populaires ne sont pas grands, et où les grands musiciens ne sont pas populaires.

C'est cette présence du lyrisme dans l'œuvre d'Honegger qui explique à notre sens la faveur croissante d'une musique aussi sérieusement intransigeante auprès du grand public musicien.

FRANK MARTIN

Arthur Honegger était l'incarnation même de la vie. Cette puissance vitale si présente dans sa personne s'exprime aussi totalement dans son œuvre; et c'est peut-être là ce qui le caractérise le mieux : qu'il ait été à un tel point lui-même comme homme et comme compositeur. Certes, pour lui, son art n'était pas une évasion, une façon d'échapper à sa propre nature : c'en était au contraire l'expression directe et immédiate, et cela lui donne une place très à part parmi les grands compositeurs de notre époque, chez qui l'élaboration intellectuelle joue un rôle si considérable...

Il avait, dans sa nature profonde, une telle force vitale

que, même lorsque ses paroles exprimaient le découragement, on se sentait vivifié en sa présence.

GIAN-CARLO MENOTTI

Quand une lumière comme Honegger s'éteint, l'obscurité autour de nous devient de plus en plus troublante en ce temps de pauvres voix plaintives. C'était un artiste puissant qui s'exprimait audacieusement dans de vastes architectures. Ce fut un bon et noble prophète qui nous laisse entrevoir l'Apocalypse.

DARIUS MILHAUD

Il a toujours été pour moi comme un frère... Arthur Honegger était un merveilleux exemple par sa vie de travail sans relâche, sa simplicité, sa bonhomie, sa modestie : qualités rares chez un créateur que la gloire et le génie habitent.

...Son œuvre perpétuera son nom par son magnifique rayonnement.

GUSTAVE SAMAZEUILH

Son message considérable, qui touche à tant de genres,

reflétait fidèlement son être. Solidement fondé sur le passé, il était largement ouvert vers l'avenir. Il témoignait d'une diversité de moyens d'expression, d'une noblesse d'aspirations, d'un sens de la grandeur devenus aujourd'hui trop rares...

MAURICE THIRIET

Son œuvre, taillée dans le roc et modelée par son cœur, est un précieux héritage pour la musique de tous les temps. A la mesure de l'œuvre, l'homme était grand et simple : accueillant et d'une infinie bonté — presque intimidante — avec ses jeunes confrères.

EMILE VUILLERMOZ

...Ainsi, dans les conjonctures les plus diverses, s'affirme la personnalité si forte et attachante d'Arthur Honegger dont le talent est fait de franchise, de loyauté et de sincérité avec lui-même, qualités rarissimes dans la corporation à laquelle il appartient. Encore une fois, je ne prétends pas, en citant ces quelques partitions à l'ordre du jour (...le Roi David, Jeanne au Bûcher, Christophe Colomb, la Danse des Morts, la Symphonie pour Cordes...) diminuer le mérite des autres : mais j'estime que ces œuvres renferment ce qu'il y a de plus

noble, de plus fort et de plus personnel dans l'art d'un grand compositeur d'aujourd'hui à qui les dieux ont accordé l'insigne faveur de pouvoir respirer de son vivant les fleurs de la gloire que les hommes de génie ne sont généralement admis à cueillir que lorsqu'ils sont entrés au royaume des ombres.

HONEGGER EN ALSACE ET EN BELGIQUE

Arthur Honegger a été servi de façon exceptionnelle par la plupart des chefs d'orchestre contemporains — en tête, quelques-uns des plus grands ! — et cela dans tous les pays. Mais certains, dès ses débuts, ont deviné tout ce qu'il allait apporter : ils sont spontanément allés à lui, sont devenus ses amis, et n'ont plus cessé de diriger ses œuvres, en faisant preuve d'autant de compréhension humaine que de talent. Il ne saurait être question de les énumérer tous ; nous aurions voulu toutefois (ayant heureusement eu l'occasion, au cours de notre étude, de rappeler fréquemment leur action, notamment pour ce qui est des créations d'œuvres) rappeler que plusieurs méritent d'être situés au tout premier plan, ainsi, en Suisse, Ernest Ansermet, Paul Sacher ; en France et aux Etats-Unis : Koussewitzky, Fritz et Charles Münch, Philippe Strubin, Fourestier, Bigot, Albert Wolf, Jean Witkowski... ; en Allemagne et en Autriche : Furtwängler, Karajan. Pour la Belgique, nous les retrouverons à la fin de cette note. Ne

prolongeons pas cette énumération : tout de même, indiquons encore, plus près de nous : Cluytens, Ormandy, Martinu, Tzipine, Pernoo, Dervaux, Serge Baudo, etc... Nous tenons surtout, en cette note, à souligner d'abord l'activité « honeggerienne » de l'Alsace, vraiment exemplaire : ceci grâce à des personnalités qui, de suite sont venues à Honegger, et, l'ayant compris « en profondeur » lui sont restées attachées : Fritz Münch à Strasbourg, Philippe Strubin à Mulhouse.

Nous avons déjà rappelé l'affection fraternelle qui s'établit entre Fritz Münch (et bientôt aussi, son frère Charles !) et Honegger. A Strasbourg, à la tête de l'Orchestre Municipal et de la célèbre Chorale Saint-Guillaume, dont il avait pris la tête à la mort de son père, Ernest Münch (fondateur de la Chorale), Fritz Münch a en effet personnellement dirigé : *Le Roi David* (dès les 15 février et 18 novembre 1925, puis en 1932, deux fois encore : 1949, 1956), *Judith* (1929), *les Cris du Monde* (1933, 1938, 1957, 1962), la *Symphonie Liturgique* (1948, 1952, 1956), la *Danse des Morts* (1948), *Jeanne au Bûcher* (1948), *Nicolas de Flüe* (1954), *Cantate de Noël* (1957). Par ailleurs, d'autres exécutions d'œuvres de Honegger se sont succédé à Strasbourg : précisons, par exemple, que les poèmes symphoniques et les symphonies ont tous été joués (ainsi la *Symphonie N° 1*, sous la direction de Louis Martin, la *Symphonie N° 2*, sous la direction d'Ansermet et de Charles Münch, la *Symphonie N° 4* sous la direction

d'Ernest Bour, la *Symphonie N° 5* sous la direction de Charles Münch).

Et il faut souligner que, dès le 18 novembre 1935, Fritz Münch offrait à Strasbourg un concert entièrement consacré aux œuvres de Honegger. En seconde partie, *le Roi David*; en première partie, le *Cantique de Pâques*, le *Concertino* pour piano et orchestre (avec Andrée Vaurabourg), le *Prélude* pour *la Tempête*, enfin deux chants d'Ariel pour *la Tempête* également en première audition, chantés par Joy Demargnette. Fritz Münch n'avait pas hésité à consacrer deux pages du programme à une étude importante et vraiment divinatoire sur le compositeur. Il y précisait notamment : « Avec l'intuition du génie, Honegger réalise le but vers lequel tendent les efforts les plus ardents de l'évolution religieuse actuelle... Nous croyons en Arthur Honegger parce qu'il nous semble exprimer d'une façon particulièrement puissante les aspirations les plus profondes de notre époque... »

De son côté, à Mulhouse, Philippe Strubin (qui présidait avec tant de flamme et d'autorité à la vie musicale de la grande ville du Haut-Rhin) se voua à Honegger avec une ferveur égale à son talent. C'est ainsi qu'il donnait dès 1924 *le Roi David* en sa version originale, avec, comme récitant, Roland Manuel ! (Il devait d'ailleurs le diriger successivement à Bâle, à Paris à plusieurs reprises, notamment en créant en 1946 la version originale). D'autre part, après avoir révélé aux Mulhousiens le *Dit des Jeux du Monde*, le *Concertino*

(également avec Andrée Vaurabourg), *Judith* (avec Claire Croiza), la *Pastorale d'Eté*. Et c'est encore Philippe Strubin qui devait créer à Paris *Nicolas de Flüe* (en 1952, avec l'Orchestre Radio-Symphonique et son chœur de la Chantrerie).

Enfin une trop brève note sur la Belgique : Emma Piel, dans son excellente étude « Honegger en Belgique » rappelle que dès ses débuts, Honegger fut joué et admiré en terre belge grâce à Paul Collaër et bientôt à Louis de Vocht qui, avec sa célèbre Chorale « Cœcilia » d'Anvers, multiplia des exécutions mémorables, notamment du *Roi David*, puis de *Jeanne au Bûcher*... et à des chefs tels que Jongen, Quinet, Golschmann, Cornil de Thoran, Fritz Hoyiois, etc..., dont plusieurs furent les bons ouvriers dès les premières heures.

1. Nous avons trouvé récemment dans un recueil d'hommages publiés après la mort de Wilhelm Furtwängler une page émouvante, et inconnue ici, d'Arthur Honegger sur le grand chef allemand : en voici des phrases essentielles : « J'ai été vivement touché par la mort de Furtwängler... le « grand artiste était le vrai chef qui peut dominer dans les différents « domaines de la musique. Un jour, il s'affirmait l'homme de la Götter- « dammerung, le lendemain il faisait rendre à l'orchestre les plus subtiles « nuances des *Nuages* de Debussy. L'homme qui a écrit une partition « aussi riche que sa *Deuxième Symphonie* ne peut être discuté, il est de « la race des grands musiciens. »

**CATALOGUE DES ŒUVRES
D'ARTHUR HONEGGER**

Nous avons estimé, pour ne pas faire double emploi avec les précisions données dans le corps de l'ouvrage, limiter ce catalogue à l'indication des titres des œuvres, classées par genres (avec dates).

MUSIQUE DRAMATIQUE ET GRANDS ORATORIOS.

Le Roi David (1921-1923).
Judith (1925).
Antigone (1924-1927).
Amphion (1929).
Le Roi Pausole (1929-1930).
Les Cris du Monde (1931).
La Belle de Moudon (1931).
Jeanne au Bûcher (1935).
L'Aiglon (1936).
Les Mille et une Nuits (1937).
Les Petites Cardinal (1937).

La Danse des Morts (1938).
Nicolas de Flüe (1939).
Cantate de Noël (1953).

SYMPHONIES ET POEMES SYMPHONIQUES.

Chant de Nigamon (1917-1918).
Pastorale d'Eté (1920).
Horace Victorieux (1920-1921).
Chant de Joie (1923).
Pacific (1923).
Rugby (1928).
Symphonie (1929-1930).
Mouvement Symphonique N° 3 (1932).
Les Misérables - Suite d'Orchestre tirée du film (1934).
Nocturne (1936).
Regain — Suite d'Orchestre tirée du film (1937).
Symphonie N° 2, pour orchestre à cordes (1941).
Le Grand barrage (1942).
Mermoz — Suite d'orchestre tirée du film (1943).
Jour de Fête suisse — Suite d'orchestre, tirée du ballet : l'Appel
de la Montagne (1943).
Symphonie N° 3 (1945).
Symphonie N° 4 (1946).
Prélude - Fugue - Postlude (1948).
Symphonie N° 5 (1950).

Arthur Honegger

Suite Archaïque (1951).

Monopartita (1951).

MUSIQUE DE SCENE.

Ouverture pour Aglavaine et Seleysette - Maeterlinck (1917).

Sainte Alméenne - Max Jacob (1918).

La Danse Macabre - Carlos Larronde (1917-18).

Les Mariés de la Tour Eiffel - Jean Cocteau - partition collective
des « Six » (1921).

Saül - André Gide (1923).

Fantasio - Georges Wague (1922).

Antigone - Sophocle-Cocteau (1922).

La Tempête - Shakespeare (1923).

Liluli - Romain Rolland (1923).

L'Impératrice aux Rochers - St-Georges de Bouhélier (1925).

Phaedra - Gabriele d'Annunzio (1926).

Quatorze Juillet - Romain Rolland (1936).

Mandragore - Machiavel (1941).

L'Ombre de la ravine - Synge (1941).

Les Suppliantes - Eschyle (1941).

Huit cents mètres - André Obey (1941).

La Ligne d'Horizon - Serge Roux (1941).

Le Soulier de Satin - Paul Claudel (1943).

Charles le Téméraire - René Morax (1944).

Prométhée - Eschyle-Bonnard (1946).

Hamlet - Shakespeare-Gide (1946).

Œdipe - Sophocle-Obey (1947).
L'Etat de Siège - Albert Camus (1948).
Tête d'Or - Paul Claudel (1948).
On ne badine pas avec l'amour - A. de Musset (1951).
Œdipe-Roi - Sophocle-Thierry Maulnier (1952).

BALLET ET DANSE.

Vérité - Mensonge (1920).
Skating-Rink (1922).
Sub-Marine (1924).
Roses de Métal (1928).
Les Noces d'Amour et de Psyché - orchestration d'œuvres de J.-S.
Bach (1930).
Sémiramis (1933).
Un oiseau blanc s'est envolé (1937).
Le Cantique des Cantiques (1938).
La Naissance des Couleurs (1940).
Le Mangeur de Rêves (1941).
L'Appel de la Montagne (1943).
Chosta Rostaveli (1945).
De la Musique (1950).

ŒUVRES RADIOPHONIQUES.

Les Douze Coups de Minuit - Carlos Larronde (1933).
Radio Panoramique (1935).

Christophe Colomb - William Aguet (1940).
Pasiphaë - H. de Montherlant (1943).
Battements du Monde - William Aguet (1944).
Saint François d'Assise - William Aguet (1949).
La Rédemption de François Villon - José Bruyr (1951).

MUSIQUE DE FILMS.

Ayant donné la liste complète des films pour lesquels Honegger a écrit de la musique, nous avons jugé inutile de la reproduire ici, et prions nos lecteurs de s'y reporter.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Rhapsodie, pour 2 flûtes, clarinette et piano (1917).
Premier Quatuor à cordes (1917).
Première Sonate piano et violon (1916-1918).
Danse de la Chèvre, flûte solo (1919).
Deuxième Sonate piano et violon (1919).
Sonate alto et piano (1920).
Sonatine pour 2 violons (1920).
Sonate violoncelle et piano (1920).
Hymne pour dixtuor à cordes (1920).
Sonatine clarinette et piano (1921-1922).
Trois Contrepoints, pour petite flûte, hautbois, violon et violoncelle (1922).

Prélude - Blues, pour quatuor de harpes chromatiques (1925).
Sonatine violon et violoncelle (1932).
Petite Suite pour deux instruments et piano (1934).
Deuxième Quatuor à cordes (1934-1936).
Troisième Quatuor à cordes (1936-1937).
Sonate pour violon solo (1940).

ŒUVRES DE PIANO.

Scherzo - Humoresque - Adagio (1910).
Toccata et variations (1916).
Trois pièces : Prélude, Hommage à Ravel, Danse (1915-1919).
Sept pièces brèves (1919-1920).
Sarabande (1920).
Le Cahier Romand (1921-1923).
A Albert Roussel (1928).
Prélude - Arioso - Fughetto (Hommage à Bach) (1932).
Suite pour deux pianos (1928).
Partita pour deux pianos (1940).
Deux Esquisses (1943-1944).
Souvenir de Chopin (1947).

ŒUVRES D'ORGUE.

Fugue et Choral (1917).

CONCERTOS.

Concertino pour piano et orchestre (1924).

Concerto pour violoncelle et orchestre (1929).

Concerto di Camera, pour flûte, cor anglais et orchestre à cordes (1948).

MUSIQUE VOCALE.

1°) Avec accompagnement instrumental :

Les Pâques à New York, pour soprano et quatuor à cordes - Cendrars (1920).

Chanson, avec quatuor vocal et piano - Fagus (1923).

2°) Avec accompagnement de piano :

Quatre poèmes - A. Fontainas, J. Laforgue, Fr. Jammes, A. Tchobanian (1914-1916).

Trois poèmes - Paul Fort (1916).

Six poèmes - Apollinaire (1915-1917).

Six poésies - Jean Cocteau (1923).

Deux Chants d'Ariel (1923).

Chanson - Ronsard (1924).

Prière (extraite de Judith) - Morax (1925).

Trois chansons de la Petite Sirène - Morax-Andersen (1927).

Vocalise (1929).

Fièvre jaune - Nino (1935).

Trois Poèmes - Claudel (1930-1940).

Trois Psaumes - Théodore de Bèze-Clement Marot (1940-41).

Chant de l'Emigrant - J. Richard Bloch (1937).

Chansons des Quatre - J. Richard Bloch (1937).

Petit cours de morale - Giraudoux (1941).

O Salutaris (1943).

Six Vilanelles - du Bartas (1943).

Quatre chansons pour voix grave (1944-46).

Mimeaquin (1946).

3°) Pour solistes et chœurs :

Cantique de Pâques (1918).

**DISCOGRAPHIE
D'ARTHUR HONEGGER**

Cette discographie tient compte des disques en vente, en France, au 30 juin 1966.

UNE CANTATE DE NOEL

Mollet, Ch. et orch. Suisse Romande
Ansermet (*2^e Symphonie*)

DEC (30) LXT 6003

Mollet, Petits Chanteurs Versailles
Ch. Brasseur, Orch. Conservatoire
Tzipine (*Symph. Liturgique*)

COL (30) FCX 336

CANTIQUE DE PAQUES

pour sol. ch. fém. et orchestre
Maîtrise RTF, orch. nat. RTF, Jouineau
(Poulenc, Fauré, Bartok)

PAT (30) DTX 247

CONCERTOS

da camera pour flûte, cor anglais, cordes
Dufrêne, Taillefer, Orch. Colonne Tzipine
(Concertos p. et vl.) (31/68)

COL (30) FCX 665

Concertino pour piano et orchestre
Bérard, Orch. Colonne, Tzipine
(Ctos Fl. et vl.) (31/68)

COL (30) FCX 665

Klien, Orch. Vienne, Hollreiser (Janacek
Stravinsky : Ctos p.) (49/23)

VOX (30) PL 10840

pour violoncelle et orchestre
Tortelier, Orch. Nat. RTF, Tzipine
(Ctos fl. et p.) (31/68)

COL (30) FCX 665

CRIS DU MONDE, oratorio

Montmart, Roux, Collard, Orch. RTF, Tzipine

COL (30) FCX 649

LA DANSE DES MORTS, oratorio

J.-L. Barrault, Turba-Rabier, Schenneberg
Gouverné, Orch. Conservatoire, Münch
(2^e Symph.) (1/8)

VSM (30) FALP 453

MARCHE SUR LA BASTILLE « 14 Juillet de R. Rolland »

Orch. dir. Dondeyne

CDM (30) LDX 8197

Arthur Honegger

MELODIES

Chanson de Ronsard, Six poésies de Cocteau

Irène Joachim

CDM (30) LD 8079

NICOLAS DE FLUE, *Légende dramatique*

Tzipine, Orch. Conservatoire

(Rugby, Pacific) (1/8)

COL (2×30) FCX 187/8

PACIFIC 231, *mouvement symphonique n° 1*

Ansermet, Orch. Suisse Romande

(Ravel : Boléro, Valse; Dukas : Apprenti)

DEC (30) LXT 6065

Tzipine, Orch. Conservatoire (Rugby,

Nicolas) (1/8)

PLM (45) 17 064

PAQUES A NEW YORK, *pour voix et quatuor à cordes*

Bouvier, Quatuor Lespine (1^{er} quat.) (2/8)

FES (30) FLD 61

QUATUORS A CORDES

N° 1 Quat. Lespine (Pâques) (2/8)

FES (30) FLD 61

N° 2 Quat. Dvorak (Hindemith : 3^e Quat.)

SUP (30) 10 449

N° 2, 3 Quat. Lespine

FES (30) FLD 60

LE ROI DAVID, oratorio

Montmollin, Hamel, Danco, orch. Suisse
Romande, Ansermet (Stravinsky : Histoire
du Soldat)

DEC (2×30) LXT 5321/2

RUGBY, mouvement symphonique n° 2

Tzipine, orch. Conservatoire (Nicolas,
Pacific) (1/8)

COL (2×30) FCX 187/8

idem (Pacific) (1/8)

PLM (45) 17 064

SONATES pour violon et piano n° 1

Crut, Terrasse (Son. vl.)

DUC (30) 300 c 054

pour violoncelle et piano

G. et M. Fallot (Debussy, Kodaly : Son.)

VEG (30) C 30 A 310

idem (Sonates)

DUC (30) 300 C 054

SONATINES pour deux violons

David et Igor Oïstrakh

CDM LDX A 8280

pour violon et violoncelle

Gendre, Bex (Sonatine vl.; Ravel : Trio)

BAM (30) 059

pour violoncelle et piano

Bex, Lee (Sonatine v.; Ravel : Trio)

BAM (30) 059

Arthur Honegger

SYMPHONIES

n°2 pour trompette et cordes

Ansermet, Orch. Suisse Romande

(Cantate Noël) (1/8)

DEC (30) LXT 6003

Baudo, Orch. Phil. Tchèque (3^e Symph.)

(62/24)

SUP (30) 10 143

Bour, Orch. Sudwestfunk (16/23)

DUC (25) 255 C 095

Münch, Orch. Conservatoire (Danse

des Morts) (3/6)

VSM (30) FALP 453

n° 3 « Liturgique »

Baudo, Orch. Phil. Tchèque (2^e Symph.)

SUP (30) 10 143

Tzipine, Orch. Conservatoire (Cantate Noël)

COL (30) FCX 336

BIBLIOGRAPHIE

I. — OUVRAGES D'ARTHUR HONEGGER

Incantation aux Fossiles. 1948. Editions d'Ouchy. Lausanne.

Je suis compositeur. 1951. Edition du Conquistador. Paris.
Présentation et conclusion de Bernard GAVOTY.

Zarikani Zkamenelin.

Traduction en tchèque d' « Incantation aux Fossiles ». 1960. Edition d'Etat des Belles-Lettres. Prague. Préface de Jacques FESCHOTTE.

(Plus un certain nombre de préfaces importantes : ainsi pour l'ouvrage de Delannoy qui lui est consacré; pour « l'Harmonie Vivante », de Mme Dommel-Dieny; pour l'ouvrage consacré au cinquantième de la Chorale Saint-Guillaume, etc., etc...)

II. — OUVRAGES CONSACRES A ARTHUR HONEGGER

Roland MANUEL. *Arthur Honegger*. 1925. Senart. Paris.

André GEORGES. *Arthur Honegger*. 1926. Aveline. Paris.

- Willy TAPPOLET. *Arthur Honegger*. 1933. Hug. Zurich.
 » *Arthur Honegger*. 1938. La Baconnière Boudry.
 (traduction française d'Hélène Breuleux).
 Claude GÉRARD. *Arthur Honegger*. 1945. Nouvelle Revue Belgique.
 Bruxelles.
 José BRUYR, *Honegger et son œuvre*, 1947, Correa, Paris.
 Marcel DELANNOY. *Honegger*. 1953. Horay. Paris.
 Préface d'Arthur Honegger.
 Jean MATTER. *Honegger, ou la Quête de Joie*. 1956. Foetisch. Lausanne.
 Paris. Introduction d'Ernest Ansermet.
 André GAUTHIER. *Arthur Honegger*. 1957. E.I.S.E. Lyon.
 Marcel LANDOWSKI. *Arthur Honegger*. 1957. Editions du Seuil. Paris.
 Yves GUILBERT. *Arthur Honegger*. 1959. Apostolat de la Presse. Paris.

III. — NUMEROS SPECIAUX

- Feuilles Musicales Suisses, n° de septembre 1952. Lausanne.
 Journal Musical Français, n° du 15 décembre 1955. Paris.

IV. — REVUES

- Collection Comœdia. Charpentier. *Arthur Honegger*. 1943. Galerie Char-
 pentier. Paris.
 Positions Luthériennes : *Arthur Honegger* (oraison funèbre par Fritz
 MUNCH). 1956 (1^{er} numéro). Paris.

V. — DICTIONNAIRE DES MUSICIENS SUISSES

Notice (développée) par Pierre MEYLAN. 1964. Atlantic. Zurich.

Nous nous sommes limités à l'indication des ouvrages publiés en langue française. Signalons d'autre part que de très nombreuses études sur Honegger ont été publiées, de son vivant et depuis sa disparition, notamment par :

Ernest ANSERMET, José BRUYR, Paul CLAUDEL, Alfred CORTOT, René DUMESNIL, Suzanne DEMARQUEZ, Charles FALLER, Jacques FESCHOTTE, P.E. GAILLARD, Bernard GAVOTY, Jean HAMON, Arthur HOÉRÉE, Henri JATON, Hélène JOURDAN-MORHANGE, Pierre MEYLAN, Emma PIEL, Martial SÉNÉCHAUD, Gustave SAMAZEUILH...

(en allemand : études importantes, articles, de : Hans ROSBAUD, Heinrich STROBEL, Willy SCHUH, etc...).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

La couverture reproduit un dessin d'A. Bilis et un extrait de la partition du Troisième Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (1934).

Arthur Honegger en 1913. (Photo J. Laubi-Honegger)	32 ₁
Avec Jean Cocteau et Andrée Vaurabourg. (Photo Lipnitzki).	32 ₂
Arthur Honegger en 1928. (Photo Lipnitzki)	64 ₁
Avec sa femme, vers 1928. (Photo Lipnitzki)	64 ₂
Arthur Honegger à son piano en 1949. (Photo Lipnitzki)	96 ₁
Arthur Honegger (Photo Lido)	96 ₂
Pendant une répétition de <i>Jeanne au Bûcher</i>	128 ₁
Arthur Honegger et Darius Milhaud. (Photo Lipnitzki)	128 ₂

TABLE

INTRODUCTION - EVOCATION	7
 <i>LA VIE :</i>	
I. Enfance, adolescence, ascension	15
II. Epanouissement, maturité. Le drame des dernières années	28
 <i>L'ŒUVRE :</i>	
I. Œuvres dramatiques et grands oratorios	45
II. Symphonies et poèmes symphoniques; Concertos	77
III. Musique de scène, de films, de radio, Ballets et danses ..	99
IV. Musique de chambre et musique vocale	116
Les « Ecrits » d'Arthur Honegger	129
Honegger jugé par lui-même et par ses contemporains	139

Notes : Honegger en Alsace et en Belgique	157
CATALOGUE DES ŒUVRES	163
DISCOGRAPHIE	173
BIBLIOGRAPHIE	181
TABLE DES ILLUSTRATIONS	185

ACHEVE D'IMPRIMER
LE 24 OCTOBRE 1966
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE WALLON
A VICHY

D.L., 3^e 1966. — Editeur, n° 1622. — Imprimeur, n° 1007.

DATE DUE

GAYLORD			PRINTED IN U.S.A.

F
780.92

173954

H772f

WITHDRAWN

MILLS COLLEGE LIBRARY

BNF Arthur Honegger, l'homme et son oe
780.92 H772f Feschotte, Jacques.



3 3086 00090 6867

L'œuvre d'Arthur Honegger apparaît désormais d'un lyrisme à la fois puissant et dynamique, tout en étant l'une des plus généreusement humaines du XX^e siècle.

Jacques Feschotte, familier du compositeur, nous en ouvre les portes.

dans la même collection :

- | | |
|------------------|----------------|
| 1. CHOSTAKOVITCH | 16. SCHUMANN |
| 2. PROKOFIEV | 17. SCHUBERT |
| 3. HAYDN | 18. STRAVINSKY |
| 4. MONTEVERDI | 19. VIVALDI |
| 5. LISZT | 20. MASSENET |
| 6. BEETHOVEN | 21. MESSIAEN |
| 7. POULENC | 22. SIBÉLIUS |
| 8. J.-S. BACH | 23. DEBUSSY |
| 9. TCHAIKOVSKY | 24. VERDI |
| 10. CHOPIN | 25. MOZART |
| 11. RAVEL | 26. MENOTTI |
| 12. STRAUSS | 27. DE FALLA |
| 13. BRUCKNER | 28. FRANCK |
| 14. BIZET | 29. DVORAK |
| 15. BRAHMS | 30. HONEGGER |

